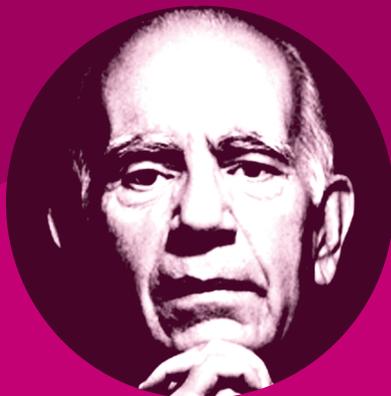


Ivan Marcos Ribeiro



# SOB A ÉGIDE DA VAIDADE E DA ARTE

aproximações entre  
Erico Verissimo e Oscar Wilde



EDUFU

Sob a égide da vaidade e da arte: aproximações  
entre Erico Verissimo e Oscar Wilde



Av. João Naves de Ávila, 2121  
*Campus* Santa Mônica - Bloco 1S  
Cep 38408-100 | Uberlândia - MG  
Tel: (34) 3239-4293

REITOR

Valder Steffen Jr.

VICE-REITOR

Orlando César Mantese

DIRETOR DA EDUFU

Guilherme Fromm

CONSELHO EDITORIAL

Carlos Eugênio Pereira

Décio Gatti Júnior

Emerson Luiz Gelamo

Fábio Figueiredo Camargo

Hamilton Kikuti

Marcos Seizo Kishi

Narciso Laranjeira Telles da Silva

Reginaldo dos Santos Pedroso

Sônia Maria dos Santos

**EQUIPE DE REALIZAÇÃO**

Editora de publicações

Assistente editorial

Revisão

Revisão ABNT

Projeto gráfico

Diagramação

Capa

Maria Amália Rocha

Leonardo Marcondes Alves

Lúcia Helena Coimbra do Amaral

Giselle Abreu de Oliveira

Ivan da Silva Lima

Carlos Augusto Machado

Eduardo Moraes Warpechowski

Ivan Marcos Ribeiro

Sob a égide da vaidade e da arte:  
aproximações entre  
Erico Verissimo e Oscar Wilde

EDUFU

Copyright © Edufu

Editora da Universidade Federal de Uberlândia/MG

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução parcial ou total por qualquer meio sem permissão da editora.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Sistema de Bibliotecas da UFU - MG, Brasil**

---

R484s Ribeiro, Ivan Marcos.

Sob a égide da vaidade e da arte : aproximações entre Érico Veríssimo e Oscar Wilde. / Ivan Marcos Ribeiro. - Uberlândia : EDUFU, 2017.  
187 p.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7078-431-5

1. Literatura - História e crítica. 2. Veríssimo, Érico, 1905-1975 - Crítica e interpretação. 3. Wilde, Oscar, 1854-1900 - Crítica e interpretação. I. Título.

---

CDU: 82.09



Av. João Naves de Ávila, 2121  
Campus Santa Mônica - Bloco 1S  
Cep 38408-100 | Uberlândia - MG  
Tel: (34) 3239-4293

## Agradecimentos

 A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta ou indireta de muitas pessoas. Manifesto minha gratidão a todas elas e, de forma particular, ao Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria, da Universidade Estadual Paulista (Unesp) – *campus* de São José do Rio Preto, que, sempre presente, transmite seus conhecimentos aos orientandos e alunos, ensinando-os a compartilhar opiniões sobre os trabalhos, socializando as ideias e assim fazendo com que o ato da pesquisa deixe de ser solitário.

À Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPP), da Universidade Federal de Uberlândia, pelos recursos e possibilidade de publicação desta obra.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, e aos colegas, pelas leituras e troca de ideias.

À minha família, o maior de todos os bens.

“Mas em qualquer época de minha carreira, sempre me preocupei apenas com o homem. Veja a trilogia *O tempo e o vento*. Não é história. São estórias de personagens. Dou muito mais importância às pessoas do que a tudo mais.”

*Erico Verissimo, A liberdade de escrever.*

“Não consigo entender como eles podem tratar *O retrato de Dorian Gray* como imoral.”

*Oscar Wilde, em carta a Arthur Conan Doyle.*

## Sumário

Apresentação .....	11
Prefácio.....	13
Introdução .....	15
As influências do artista quando jovem: de Anatole France a Oscar Wilde .....	37
Sons e cores: relações entre literatura e pintura .....	59
O dandismo, a vaidade e o espelho: implicações.....	87
O retrato como reflexo do próprio ego: metamorfoses anunciadas .....	119
Em busca da perfeição por intermédio da arte: da inspiração à decadência.....	143
Conclusão .....	173
Referências .....	184

## Apresentação

 Este livro é fruto de pesquisas, mas, sobretudo, fruto de um prazer inenarrável obtido com a leitura do *corpus* em questão e com o carinho despendido nas linhas que se seguem. Falar de Oscar Wilde e de Erico Verissimo é, para o autor, algo de muita valia, e uma aproximação entre os dois autores consolida-se num trabalho em que prazer e paixão se conectam de forma inabalável.

Tenta-se buscar, nesta obra, uma aproximação entre Wilde e Verissimo, escritores que, apesar da distância temporal e espacial, parecem ter conseguido dialogar sem nunca terem se conhecido. São estilos diferentes que por vezes se tocam, com o intuito de se buscar a melhor forma de se transmitir uma ideia estética, uma passagem carregada de poeticidade.

Assim, este livro tem o objetivo de desvelar as possíveis relações literárias entre o romancista gaúcho Erico Verissimo (1905-1975) e o escritor irlandês Oscar Wilde (1854-1900). Pelo prisma da arte e da confluência entre literatura e outras artes, percebe-se um elo a conectar a obra dos dois autores, em especial o livro *O retrato*, segundo volume da trilogia *O tempo e o vento* (1949-1962), e *O retrato de Dorian Gray*, publicado integralmente em 1891. O estudo comparativo visa a analisar as narrativas sob o aspecto da construção destas, sua estética e suas personagens. Será, assim, dedicada uma parte a cada um dos seguintes aspectos: a relação entre Verissimo e Wilde sob a perspectiva da influência recebida pelo brasileiro por meio de leituras de trabalhos como o citado acima e ainda da peça *Salomé*, além de outros textos de autores de língua inglesa; a análise das narrativas sob o ponto

de vista da literatura e da pintura; as implicações do dandismo e suas consequências em relação às obras; o papel do retrato como motivo literário a permear os textos e, além disso, como elemento a metamorfosear-se ao longo da narrativa; e, por fim, o papel do artista como personagem de essencial importância para o desenvolvimento da trama, aliado à sua própria função, da inspiração à decadência. Portanto, a importância de tal trabalho ocorre por conta da possível propagação do modelo literário imposto por Oscar Wilde fora de grandes centros brasileiros como Rio de Janeiro ou São Paulo, estendendo-se a locais onde o simbolismo ainda se manifestava tardio.

*O autor*



s estudos de literatura comparada são quase sempre instigantes, tendo em mira que propõem uma compreensão especialmente alargada do fenômeno literário, ao lançar os tentáculos, por exemplo, em direção a literaturas de diferentes nações. O livro de Ivan Marcos Ribeiro, nesse sentido, é de inescapável interesse, pois busca iluminar relações entre dois ficcionistas – um brasileiro e outro irlandês –, suas respectivas obras (*O Retrato* e *O Retrato de Dorian Gray*), personagens (Rodrigo Cambará e Dorian Gray), temas e *topoi* (a pintura, o dandismo, o espelho, a metamorfose, o artista, a vaidade, a díade arte e vida e, finalmente, *o carpe diem*), ingredientes que mantêm, na ótica de determinados leitores, relações algo obscuras ou não tão óbvias entre os dois escritores.

Nessa ordem de considerações, alargar o entendimento é sinônimo de esclarecer e evidenciar, crítica e sistematicamente, o que se encontra tão só sugerido nos dois textos artísticos. O interesse em ler o livro que ora ganha a luz aumenta tanto mais quando se avalia que os procedimentos hermenêuticos do pesquisador processam-se entre um escritor havido apenas como um bom contador de histórias, sem ser artista de ponta, e outro, quase por unanimidade, julgado realizador de obras-primas. Com efeito, ao fim e ao cabo, comparam-se obras que ocupam lugares muito diversos no cânone ocidental. Daí, entre outros motivos, o valor e o arrojo da pesquisa que Ivan Ribeiro tomou por bem empreender.

Para além de uma natural e óbvia visada comparatista, é de ressaltar que trabalhos de semelhante natureza favorecem, igualmente, uma reavaliação dos próprios escritores em exame, não somente um em relação ao outro, mas, por que não dizer, um em torno de si próprio.

Ivan Ribeiro conduz esse trabalho de aproximação e de convergência de maneira segura, clara e serena, calcado em muito bom aparato teórico (vejam-se, como prova disso, as discussões funcionais e nunca enfadonhas sobre tradição, fontes, influências e originalidade difusas na obra), munido de método e com valiosos lances de originalidade crítica, como, por exemplo, quando explicita o diálogo entre os estilos decadentistas que se verifica em obras afastadas cronologicamente. Escusaria apontar que tudo isso é veiculado por linguagem escorreita e elegante, típica do ensaísmo acadêmico da melhor cepa.

O leitor deste livro é bafejado, não pairam dúvidas, pela sorte, dado que a leitura de *Sob a égide da vaidade e da arte* constitui uma oportunidade, igualmente, de reflexão arejada sobre a estética, sobre a arte e sua filosofia, sobre a narrativa e sua tessitura, sobre tradução intersemiótica, para ficarmos em alguns aspectos de inúmeros que poderiam ser elencados. Com base nisso, é lícito desejar mais de uma leitura? Talvez não fosse demais ressaltar, à guisa de fecho, que o livro de Ivan Ribeiro está, a todo instante, problematizando dois pontos fulcrais da estética: a função mágica da arte (como, guardadas as devidas proporções, ocorria nas pinturas rupestres) e, mais do que tudo, a própria mimese, isto é, a arte como representação. E, nesse terreno em particular, abandonasse o detalhe para adentrar na essência do fenômeno artístico.

*João Adalberto Campato Jr.*

### Aproximando Verissimo e Wilde

 função da literatura comparada é trazer à tona certos traços inerentes a duas ou mais obras de diferentes nacionalidades, com o intuito de tecer relações entre elas, aproximando assim não apenas os textos, mas também seus autores. Dentro de tal matéria, devem-se checar os traços em comum, os diferentes e tentar constatar se determinado autor possui pontos de contato com um ou mais escritores, seja da mesma época ou de outras, em lugares diferentes. Geralmente o exercício da comparação é muito bem-vindo, uma vez que amplia os conhecimentos sobre a literatura universal, além de observar até que ponto um determinado autor foi lido por outros autores.

Atendo-se essencialmente ao conceito tradicional de literatura comparada proposto pelos primeiros teóricos sobre o assunto – haja vista a evolução do significado do próprio termo –, o presente trabalho exerce um estudo calcado nos moldes tradicionais estabelecidos pela literatura comparada, que se configura justamente em um contraste entre autores de países diferentes, visando buscar em um as confluências e traços percebidos em outro.

Nesse aspecto, a nossa pretensão é procurar traços identificadores nas obras de Erico Verissimo (1905-1975) e Oscar Wilde (1854-1900), mais particularmente nos romances *O retrato* (segundo volume do romance-rio *O tempo e o vento*) e *O retrato*

*de Dorian Gray*. Tentaremos constatar alguns pontos em comum entre as duas obras, escritas no período de maturidade de ambos os escritores e em épocas diferentes. Diferentemente do que sucede à maioria dos escritores brasileiros desde o século XIX até meados do XX, cujas fontes de inspiração eram provenientes da literatura francesa, Verissimo, ao que tudo indica, possui no traço de sua escrita o estilo dos autores de língua inglesa, e sua obra parece englobar um estilo literário mais próximo da literatura de ascendência inglesa do que necessariamente da francesa. Obviamente, leituras em outros idiomas foram feitas, dentre as quais se salienta a presença constante do simbolista Anatole France como fonte inspiradora do escritor gaúcho, principalmente em seus textos iniciais. É necessário frisar, ainda, que a leitura de alguns simbolistas franceses era praticamente obrigatória para os escritores da primeira metade do século XX; Verissimo, portanto, não sai de todo da linha influenciadora dos franceses, porém passa a se dedicar mais aos autores de expressão inglesa, lendo-os no original e posteriormente escrevendo sobre temas usados por eles.

Supostamente embebido por escritores da linha de Poe, Wilde, Mansfield e Maugham, entre outros, o romancista inicia sua carreira (sem fugir, frise-se novamente, à veia francesa na qual corria o estilo de Anatole France) de maneira experimental e opaca para posteriormente aliar dois fatores importantes para ele: arte e vida. Era essencial trabalhar com um objeto de fruição, mas sem deixar de lado a vida, pois é nela que a arte faz sentido. Essa ideia, não necessariamente bebida em suas leituras, foi desenvolvida pelo próprio romancista em sua experiência com o cotidiano e com os vários tipos que se lhe apresentavam diariamente, tanto em sua família quanto em seu trabalho. Com as experiências obtidas por si mesmo e com as alheias, o escritor gaúcho transforma vida em arte, tentando ao máximo transmitir a veracidade do que é real para a beleza da arte.

Em termos de reconhecimento no eixo Rio-São Paulo, Erico Verissimo é visto como um escritor de pouca importância estética,

sendo assim deixado de lado nos meios acadêmicos, tendo apenas aparições esporádicas, ainda assim quando se trabalha com os aspectos históricos e regionais contidos em seus textos. Está claro que existem trabalhos expressivos em que sua competência estilística é ressaltada, e há casos em que se estudam suas relações com outros autores<sup>1</sup>; é, contudo, um trabalho não muito divulgado fora do Rio Grande do Sul. Sabe-se que há, aparentemente, mais trabalhos sobre esse escritor nos Estados Unidos do que no Brasil, e isso é motivo de descaso para um escritor que tão bem retratou a alma não só do brasileiro, com seus conflitos interiores e lutas por liberdade, mas também do ser humano. Pode-se dizer que o autor sempre foi um crítico de si mesmo, tentando em seus escritos encontrar a fórmula exata para retratar as personagens da vida real, ou então, de maneira inversa, procurando fazer com que seus textos pudessem expressar seu pensamento por meio da crítica social.

A justificativa desse trato com os problemas sociais nasce já com base nas leituras feitas por Erico Verissimo, fato inclusive confessado por ele próprio. Além disso, sua obra possui um estilo mesclado de tendências literárias com sua própria experiência, o que notamos em vários momentos de sua narrativa. Sua formação foi fundamental para um longo processo criativo que tomaria lugar já a partir de *Clarissa*. Portanto, além de uma formação baseada em outros autores, ressaltamos principalmente sua experiência de vida na sua criação literária. O escritor gaúcho parece representar a condensação de vários estilos literários, e a confirmação do uso de tais estilos vem justamente por meio de seus primeiros textos, bem como de suas próprias anotações críticas.

No início de sua carreira, o escritor possui um grande leque de autores lidos entre a venda de um remédio e outro em sua farmácia, constantemente assombrada pelo fantasma da falência:

---

<sup>1</sup> Para uma relação completa de e sobre trabalhos de Erico Verissimo, ver Chaves (2001), constante da bibliografia consultada.

Atrás do balcão da farmácia eu lia os dramas de Ibsen, *Le jardin de Epicure*, de Anatole France, *Les Drames Philosophiques*, de Renan, a *Salomé* de Wilde... Lia também, no original e com grande dificuldade, as peças de Bernard Shaw, que me chegavam na coleção Tauchnitz, pequenas brochuras, impressas na Alemanha, pré-avós talvez dos livros de bolso (Verissimo, 1995h, p.13, destaques do autor).

As leituras feitas resultam em um grande mostruário de tipos criados por Verissimo, não apenas em decorrência dessa experiência buscada em outros autores, mas também, como se verá, da própria observação da vida feita por ele. Receoso a princípio, o escritor consegue aos poucos consolidar seu espírito crítico e assumir uma postura que o guia pelo caminho da crítica social – pois, para ele, como dissemos, o importante é o homem e seu modo de vida – com a tentativa de denunciar os desmandos dos fortes contra os fracos, apesar de não produzir literatura engajada. Talvez o engajamento de sua literatura seja apenas em prol do homem em geral, não no sentido de defender uma minoria reprimida pelos fortes em seu próprio terreno; a defesa do escritor vem em favor, sim, dos oprimidos, entretanto estes constituem a grande maioria, uma vez que os opressores são os poucos membros mais favorecidos da sociedade.

Mesmo tendo vivido no Rio Grande do Sul durante toda a sua vida, à exceção dos poucos anos passados nos Estados Unidos, Erico Verissimo conseguiu captar bem o espírito de sua época, bem como esteve cômico das tendências literárias do eixo Rio-São Paulo. Seu contato com escritores gaúchos, entre eles Augusto Meyer, Theodemiro Tostes, Athos Damasceno, Ernani Fornari e Mário Quintana é intenso (e de longa data, diga-se de passagem), mas há que salientar também os contatos com outros autores renomados da literatura brasileira, tais como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade e José Lins do Rego. Tanto quanto suas leituras, esses contatos com escritores contemporâneos criou

um ambiente de troca de experiências recíprocas que colocam Verissimo no patamar dos canônicos da produção literária brasileira; talvez menos por sua vasta produção, a englobar cerca de quatro dezenas de livros e outras tantas de artigos, mas pela grande gama de personagens criados, muitos dos quais produziram (e ainda produzem) imediata identificação com o leitor.

Das personagens criadas, grande parte está em *O tempo e o vento* (1949-1962). Afinal, foram treze anos, três volumes e oito tomos de dedicação à obra que é considerada pela crítica como a melhor de Erico Verissimo, na qual vemos narrada a história do Rio Grande do Sul de 1745 até 1945, com o fim da era Vargas. Nessa saga, todos os tipos indispensáveis à construção histórico-social foram usados; tem-se a presença de padres, médicos, tropeiros, latifundiários, pequenos proprietários, assassinos, vagabundos, desbravadores, entre outros.

Em *O tempo e o vento* vê-se a ascensão e queda do poder latifundiário no Rio Grande do Sul. Entretanto, esse fio narrativo conduzido por intermédio da história não é necessariamente o enfoque principal de todos os volumes que constituem a obra completa, uma vez que a história é apenas o pano de fundo para a narrativa desenvolvida no texto. Conforme afirma Chaves (2001, p.85), os leitores tendem a qualificar o romance-rio de Erico Verissimo “tomando o particular pelo geral”, a exemplo do *Ulysses*, de Joyce, e de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. A obra não se configura, portanto, como uma narrativa linear do ponto de vista das personagens, mas apenas em seu aspecto temporal. O primeiro volume, *O continente*, circunscreve um plano narrativo a ser substituído pelo plano de *O retrato*, o segundo volume, cujas características serão revistas em *O arquipélago* de maneira mais desenvolvida. Daí, pode-se dizer que no primeiro volume da obra discute-se o estabelecimento de impulsos para o desenvolvimento de uma sociedade baseado em fatos históricos e nos desbravadores do continente, enquanto no segundo volume a observação da

sociedade compõe o elemento essencial do texto em detrimento do aspecto temporal; no último volume, discute-se, do genérico para o particular, os problemas sociais e políticos que envolvem a sociedade gaúcha. Não basta, portanto, dizer que as matriarcas Ana Terra e Bibiana se constituem como as personagens mais importantes da obra em questão sem analisar outras como o capitão Rodrigo Cambará, seu bisneto Rodrigo Terra Cambará e Floriano Cambará, que se configura como o alter ego do próprio romancista. Diga-se de passagem, em uma obra de tal magnitude não há espaço para um protagonista em seu conjunto, mas reflexos de importância de determinada personagem em certas épocas.

Sendo o volume que nos interessa no momento, *O retrato* torna-se foco de atenção com a personagem do doutor Rodrigo Terra Cambará, cujo comportamento será analisado com propriedade aqui. Sobre a personagem, adianta-se que há uma grande contraposição entre ela e seu bisavô, apontada por Chaves (2001):

Numa análise abrangente é indispensável apontar o fato de que nas extremidades cronológicas de *O tempo e o vento* há duas personagens homônimas – o Capitão Rodrigo Cambará de *O Continente* e seu descendente, o Doutor Rodrigo Cambará de *O retrato* e *O arquipélago*. O primeiro, como se viu, é de fato o protótipo da tradição gaúcha que está fortemente tipificado em sua personagem nos atributos “épicos” de coragem, audácia, machismo, violência física e uma relativa horizontalidade moral. O segundo Rodrigo Cambará – o caudilho urbanizado de 1930 que se alimenta no oportunismo político [...] não passa duma reedição às avessas do seu antepassado. Embora se considere autêntico herdeiro das “qualidades” deste, já não possui a grandeza de quem se assenhoreia do espaço oferecido e jamais alcança a adequação entre o pensamento (sua doutrina pretensamente liberal) e a ação (a subserviência à ditadura em função dos interesses econômicos colocados em risco) (Chaves, 2001, p.99, destaques do autor).

Sendo opostos, a presença dos dois homônimos no texto mostra também a decadência da atitude das personagens. O machismo e a coragem do capitão sobrepõem-se às instáveis maquinações políticas do médico; inclusive, o lema usado por Rodrigo Cambará, “se hai governo soy contra”, parece ser exatamente o oposto dos ideais de seu bisneto, já que sua oposição ao governo serve apenas para derrubá-lo e tomar o seu lugar, apossando-se de todos os benefícios materiais que lhe são oferecidos. Portanto, é um homem que vive muito mais de favores do governo e de sua comodidade do que necessariamente contra ele.

Além disso, há outros aspectos que são herdados do bisavô, como a predisposição à libertinagem, às brigas e ao convívio com mulheres. De maneira mais requintada, Rodrigo Terra Cambará fará desses valores e de sua vaidade a pedra de toque de sua vida, pois enveredar-se-á por vários caminhos condenáveis pela sociedade, embora se mantenha próximo dela por meio de sua posição social e de sua predisposição à filantropia.

Percebe-se, ainda, a expressão maior de um tempo que se foi, a qual se consolida no retrato de Rodrigo pintado por um artista espanhol. Nesse retrato, cuja pintura foi feita com tons proféticos, aparentemente está contido o passado e o futuro não só do jovem modelo, mas também de toda a sua família; é o último traço de uma época de conquistas que passa a entrar em decadência a partir do momento em que o modelo se corrompe e deixa as tradições de lado.

O retrato mostra um jovem belo, cheio de vida e aspirando a grandes realizações. No fundo, porém, é um jovem extremamente vaidoso, amante da própria imagem e dos perfumes que usa; ao contrário de seus antepassados, que usavam revólveres e cavalos, ele usa o espelho como arma, carruagens e carros para o transporte. Sua bebida é o champanhe ou o vinho, principalmente o mais caro, já que para ele o preço do prazer não importa, desde que seja completo.

Com base nisso, vale dizer que não há uma divisão entre o que é bom e o que é ruim na vida do jovem médico, pois ele confunde suas ações, julgando-se constantemente de boa índole; seus arrependimentos possuem curta duração, ao passo que seus pecados o acompanham constantemente: a morte de um amigo, o suicídio de uma jovem, a morte da filha e do pai lhe recaem sobre a consciência o tempo todo, além da constante volubilidade que afasta deste sua própria esposa. Por fim, Rodrigo encontrar-se-á sozinho em seu leito de morte, contrariando inclusive o lema machista da família, segundo o qual “Cambará macho não morre na cama”. Essa sentença não fará mais sentido no clã dos Terra Cambará, pois, ao que tudo indica, o tempo de guerras e disputas pelo poder encerra-se com a queda de Vargas e a morte de Rodrigo, ficando apenas a sua história.

Sob todos os aspectos, a figura de Rodrigo Cambará se assemelha à de Dorian Gray, da obra de Wilde (2002), no sentido da vaidade e da capacidade de fazer outras pessoas sofrerem por sua causa. Dorian é o expoente máximo do dandismo e da figura da decadência, que revive em grande parte na personagem de Verissimo. Assim, *O retrato de Dorian Gray* não é apenas uma obra sobre um jovem vaidoso e as consequências que os rumos tomados pela vaidade podem causar, mas também reflete sobre os conceitos de estética, na qual principalmente se frisa que a vida imita a arte.

Para falar de tal obra, seria interessante discorrer sobre o prefácio de Wilde (2002) para *O retrato de Dorian Gray*, cuja importância é grande tanto para a arte quanto para a literatura. Célebre desde a sua publicação, o prefácio traz algumas sentenças sobre estética, crítica, moral e vida, sendo de fundamental importância para a interpretação da trama que se segue; serve como defesa das ideias semeadas no texto, além de ser porta de entrada para um livro complexo, carregado de símbolos cuja interpretação revela-se, por vezes, obscura como a vida do protagonista.

Não se deve pensar, no entanto, que a simples leitura do texto introdutório direciona o leitor para o sentido da obra. Ele

vai encontrar, logo de início, um grande desafio para interpretar as palavras do prefácio. Assim, as palavras escritas por Wilde (2002) dependem de uma leitura atenta e compromissada caso se queira encontrar o significado delas, pois a sentença mais óbvia que encontramos é aquela que diz ser o artista “criador do belo” (Wilde, 2002, p.93), uma vez que um dos papéis da arte é causar fruição no espectador, e a fruição deriva sempre do belo, cujo conceito pode ser expandido *ad infinitum*, sendo que a própria captação do belo é sempre diferente, dependendo do espectador e não da arte em si.

Se o artista produz apenas coisas belas, também para Wilde (2002, p.17), “o objetivo da arte é revelar-se e ocultar o artista”. O artista é o criador; mas uma vez a obra pronta, ele se torna desnecessário para a sobrevivência de sua arte; ela vive por si apenas, perdurando sob o olhar de quem a observa, importando muito pouco o seu autor. Aliás, já é notório o raciocínio segundo o qual, quando uma obra é concluída, já não pertence mais ao seu autor, passando a existir sob domínio público, pois o espectador é quem dá o significado tanto à paisagem produzida quanto ao capítulo escrito. Daí possivelmente decorre a asserção de Wilde (2002) de que é a arte que se deve revelar, e não o artista; não é este quem precisa de significado, mas aquela.

O espectador é, para Wilde (2002, p.17), a encarnação do crítico, “aquele capaz de transpor, de maneira diferente, ou de traduzir em elementos novos sua impressão do belo”. Ser espectador não apenas significa observar, mas sim analisar, extraindo sentidos diferentes da obra de arte, reinterpretando-a ao sabor de sua experiência empírica.

Assim, estabelece-se a tríade necessária à existência de uma obra de arte; Wilde (2002) reconhece a importância primeiro do artista, o criador do belo, para em seguida “escondê-lo” em detrimento do belo produzido, além de afirmar que quem interpreta o belo é o espectador e não o seu criador. Dessa forma, coloca a responsabilidade da interpretação da obra inteiramente sobre o

crítico, ou seja, é sua função analisar o produto de uma maneira diferente. Tal responsabilidade, diga-se ainda, parece ser de grande importância, pois não há como ter visões diferentes sobre o belo sem a percepção deste. Wilde (2002, p.18) diz que “aqueles que enxergam grosserias nas coisas belas são corruptos sem serem elegantes”. Para ele, “é um erro” não achar beleza na arte. Ressalta, porém, a importância dos que cultuam o belo sempre, qualificando-os de “espíritos cultos”. “São os eleitos”, conclui Wilde (2002, p.18), “para quem as coisas belas significam unicamente o belo”.

Não é função do artista provar algo, segundo Wilde (2002). Aliás, tal função não deve ser atribuída a ele, uma vez que, como vimos, o artista sai de cena ao concluir sua obra. Portanto, mesmo fazendo uso de algo imoral, não quer exprimir a imoralidade em seu produto. Ao contrário, o artista pode fazer uso de todo tipo de material que lhe aprouver, estando sempre isento do julgamento ao qual ele próprio induz. Portanto, o artista é um ser neutro, passando a responsabilidade de interpretação, moral ou imoral, ao espectador, cuja sensibilidade vai fazer com que sua interpretação espelhe sua própria vida ou a si próprio. Ele vê o que vive. Portanto, “o artista pode exprimir tudo” (Wilde, 2002, p.93), mas deve estar isento da interpretação daquilo que criou.

O autor ainda elenca as matérias-primas de uso do artista: a vida do homem, o pensamento, a linguagem, a moral, o vício e a virtude. Tais elementos, vale frisar, são passíveis de dubiedade quando analisados contextualmente, pois podem levar tanto a uma interpretação correta quanto a uma visão errônea da própria arte. Daí advém o fato de o autor dizer que qualquer interpretação sob a superfície é feita sob risco próprio.

“Não se pode qualificar um livro de moral ou imoral. Ele está bem ou mal escrito”, diz Wilde (2002, p.17) sobre um assunto tanto indefinido quanto perigoso. Sua condenação à pena de trabalhos forçados foi exatamente baseada em seu comportamento homossexual, o que, para os súditos da rainha Vitória, era considerado uma ofensa à moral, bem como qualificado como

crime. Sabe-se também tal pensamento ser decorrente de uma reação às ideias de John Ruskin, o qual dizia que a arte sem moral é irrealizável. Para o autor, arte e moral são apenas irreconciliáveis. Em consequência disso vem à tona o nódulo decisivo do romance, e a suscitação de questionamentos em torno da obra: seria *O retrato de Dorian Gray* uma obra de arte em que a moral se faz presente, ou o livro seria mal escrito?

Discutir a moralidade ou não do romance é algo que não nos interessa no momento, porém sabemos que há na obra um laço quase indissociável entre arte e moral, a despeito do que diz seu autor; daí decorre a possibilidade de afirmarmos o grande feito de Wilde ao conciliar arte e moral, mesmo ele próprio sabendo da não confluência de dois temas díspares.

Mas, no fim das contas, foi muito difícil para os leitores da era vitoriana entender o final de sua obra. Afirma Gates (1988) que

o prefácio ímpar de Wilde, que se constrói como uma versão estética dos “Provérbios do Inferno” de Blake, adverte que “não se pode qualificar um livro de moral ou imoral” e que “aqueles que leem o símbolo o fazem por sua conta e risco”. Entretanto muitos leram o símbolo e se perguntaram se o livro era moral ou imoral. Ele dizia que a consciência não pode ser negada e que todas as pessoas que a negam de fato tornam-se monstros autodestrutivos? Se sim, o suicídio então foi justificável como um tipo de auto-exterminação do mal<sup>2</sup> (Gates, 1988, s./p., destaques do autor)?<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Wilde’s odd preface, which reads like an aesthetic’s version of Blake’s “Proverbs of Hell”, warns that “there is no such thing as a moral or an immoral book” and that “those who read the symbol do so at their peril”. Nevertheless many did read the symbol and wondered whether the book were moral or immoral. Did it say that conscience cannot be denied and that all people who do deny it become self-destroying monsters? And if so, was suicide then justifiable as a kind of self-extermiation of evil?

<sup>3</sup> Saliento que todas as traduções que fizerem parte do corpo do texto, assim como todas as citações entre aspas traduzidas do inglês, a não ser aquelas em que outra autoria for citada, são feitas por mim.

Um dos grandes paradoxos de Wilde (2002) com relação ao livro está justamente em fazer o leitor imaginar se os atos de Dorian Gray culminarão em alguma lição benéfica ou maléfica para o público vitoriano, uma vez que este era obrigado a viver sob a égide dos bons costumes e a estar isento de atitudes imorais. Por outro lado, se “não há livro moral ou imoral”, para descobri-lo deve-se “ler o símbolo sob sua superfície”, fazendo-o “por sua conta e risco” (Wilde, 2002, p.94). Portanto, não é a obra que se revela quanto à moral, ela é revelada a quem busca seus significados além de suas implicações. É um livro que pode ter significado duplo: quem o lê procurando algo benéfico por trás das ações de Dorian Gray chegará à conclusão de que há, sim, a presença de um ensinamento pedagógico com vistas a “moralizar” as atitudes do leitor; contudo, quem lê a obra sem sair de sua superfície verá que nada existe além de uma história sobre um jovem que, de maneira mágica, vende sua alma inocente para, em troca, possuir beleza eterna.

Ainda sobre a discussão da moral em *O retrato de Dorian Gray*, algo aparentemente difícil de ser encontrado, uma das primeiras resenhas da obra, publicada no jornal *Daily Chronicle* (apud Gates, 1988), traz um questionamento sobre a presença de uma moral no texto:

O Sr. Wilde diz que este livro tem uma “moral”. A “moral”, tanto quanto podemos inferir, é que o principal fim do homem é desenvolver sua natureza ao máximo através da “busca constante por novas sensações,” que quando a alma adoecer a maneira de curá-la é não negar nada aos sentidos, pois “nada,” diz uma das personagens do Sr. Wilde, “pode curar a alma além dos sentidos, assim como nada pode curar os sentidos além da alma.” O homem é metade anjo e metade gorila, e o livro do Sr. Wilde não tem utilidade alguma se não inculcar a “moral” de que quando você se sente

muito angélico não há nada melhor a fazer do que sair por aí e fazer de si um animal (s/a *apud* Gates, 1988, p.123).<sup>4</sup>

Depreende-se que o principal problema visto pelos críticos na obra de Wilde é o fato de que não existe a menor possibilidade de existir moral em uma obra que se conclui com um suicídio, pois isso corre contra os princípios ditados para a sociedade, principalmente no que tange a aspectos religiosos. Assim, é impossível para muitos compreenderem que há algo benéfico por trás de tal ato, pois ele é a soma de todos os males, além de ser provocado por algo também maligno, religiosamente falando. Portanto, a suposta moral da obra estaria exatamente, para o resenhista, na conclusão de que o suicídio é algo benéfico, e não no sentido de que ele é o fim de todas as coisas ruins. Além disso, o artigo ainda retrata Dorian Gray como um princípio filosófico de que ele é “meio homem e meio gorila”; assim, não se pode ser bom ou ser mau o tempo todo, e o balanço mórbido que é sugerido à personagem reduz as tentativas de interpretação de seus paradoxos a uma simples antítese comportamental humana, e o próprio homem deve alternar-se entre o bem e o mal para assegurar seu equilíbrio na obra.

É irônico pensar que a obra de Wilde, lançada em 1891, tenha sido mal recebida pela crítica, mesmo trabalhando o mesmo tema de Stevenson (2001) em *O médico e o monstro*. Tal obra, aliás, foi um dos pontos de partida do autor para a confecção de *O retrato de*

---

<sup>4</sup> Mr. Wilde says his book has a “moral.” The “moral,” so far as we can collect it, is that man’s chief end is to develop his nature to the fullest by “always searching for new sensations,” that when the soul gets sick the way to cure it is to deny the senses nothing, for “nothing,” says one of Mr. Wilde’s characters, Lord Henry Wotton, “can cure the soul but the sense, just as nothing can cure the senses but the soul.” Man is half angel and half ape, and Mr. Wilde’s book has no real use if it be not to inculcate the “moral” that when you feel yourself becoming too angelic you cannot do better than rush out and make a beast of yourself (DC, 7).

*Dorian Gray*. No entanto, a moral do livro de Stevenson (2001) está muito mais clara para os vitorianos, uma vez que prega o prejuízo de uma busca que vai além do desconhecido. Segundo Cauwenberge (1996), a moral pregada por Wilde é ambivalente, ao passo que Stevenson “pode ser lido como uma advertência à perversão à qual uma moralidade de bem e mal absolutos pode levar”, uma vez que “qualquer sujeito voluptuoso como Dr. Jekyll pode se transformar em um monstro odioso como Hyde” (Cauwenberge, 1996, p.26). Sobre ser *O médico e o monstro* mais aceito do que *O retrato de Dorian Gray*, o mesmo autor pondera:

Se Stevenson e Wilde advertem contra a hipocrisia, como poderia *O médico e o monstro* sair ileso da crítica social ao passo que *O retrato de Dorian Gray* não pôde? A resposta jaz no esteticismo de Wilde, o qual se recusa a subordinar a arte a uma mensagem moral. A recepção positiva de *O médico e o monstro* prova que a sociedade vitoriana sabia aceitar críticas sociais, mas apenas dentro de certas fronteiras. Oposto ao romance de Stevenson, a ambivalência moral de *O retrato de Dorian Gray* desafia tais limites (Cauwenberge, 1996, p.26, destaques do autor).<sup>5</sup>

Portanto, a dubiedade moral está presente de maneira constante na obra de Wilde. Erro ou não, o autor trabalha sempre com o intuito de inculcar seu ideal estético por meio de suas belas descrições e construções textuais, visando evocar sinestésias na mente de seu leitor. Afinal, a moral se rende diante do belo exposto

---

<sup>5</sup> If Stevenson and Wilde both warn against hypocrisy, why could *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* get away with its social criticism whereas *The Picture of Dorian Gray* could not? The answer lies in Wilde’s aestheticism which refuses to subordinate art to a moral message. The positive reception of *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* proves that Victorian society could accept social criticism, but only within certain boundaries. As opposed to Stevenson’s novel, the moral ambivalence of *The Picture of Dorian Gray* challenges these limits.

no romance, fazendo-nos constatar que, de fato, arte e moral são impossíveis de serem conjugadas dentro de *O retrato de Dorian Gray*, pois o leitor deve ser levado ou pela arte ou pela moral, decisão difícil de ser tomada mesmo nos dias de hoje.

Moral ou imoral, a obra de Wilde (2002) converge com a de Verissimo (2002) em certos aspectos; dessa maneira, nosso foco é a tentativa de constatar pontos de identificação no trabalho dos escritores abordados, partindo do pressuposto de confluências percebidas no escritor brasileiro ainda em seus primeiros anos de produção literária; daí a importância do primeiro capítulo, intitulado *As influências do artista quando jovem: de Anatole France a Oscar Wilde*. Discutem-se aí exatamente as leituras feitas pelo ainda jovem Verissimo, da época de *Fantoches*, tentando-se relacionar aspectos da primeira obra do escritor gaúcho e sua repercussão em livros posteriores.

Outrossim, a palavra sobre a influência em *Fantoches* parece ser definitiva, sendo patente a presença de muitos estilos literários inseridos nos momentos iniciais do escritor, cujas fontes são, na visão de Chaves (2001, p.21), “influências confessas”. Salienta-se, principalmente, a presença de Oscar Wilde com *O retrato de Dorian Gray* e *Salomé*<sup>6</sup>, a sensação da *belle époque* brasileira, lida por Verissimo a sua versão em inglês.

Verissimo traz, ao longo de sua obra, uma série de experimentos plásticos com a narrativa literária, criando como poucos um conjunto de imagens relacionadas a personagens, ambientes e paisagens. Essa plástica narrativa alterna-se constantemente entre dois extremos: a referência de uma obra de arte que traduza o espírito e a imagem de sua construção textual, e a própria construção narrativa com o objetivo de evocar, por si só, a imagem sem o auxílio de outra obra de arte.

---

<sup>6</sup> Essa peça de Wilde foi escrita originalmente em francês e traduzida para o inglês por seu ex-amante, Lorde Alfred Douglas.

Assim, exemplos sucessivos da obra aqui analisada tendem a comprovar a relação da literatura com a pintura, não apenas em Erico Verissimo, mas também em Oscar Wilde. A possibilidade de relacionar pontos de contato nos dois escritores, aliados ao mesmo tema, é algo extremamente produtivo que resultou no capítulo intitulado *Sons e cores: relações entre literatura e pintura*, em que se discorre sobre essa frequente relação da literatura com a pintura, além da literatura como um instrumento plástico de criação, ferramenta essencial a tornar-se grande diferencial em ambos os escritores. Um exemplo clássico dessa plástica é a descrição do estúdio de Basil Hallward, primeira passagem de *O retrato de Dorian Gray*:

Um intenso perfume de rosas envolvia o ateliê e, quando a suave brisa de estio agitava as árvores do jardim, imiscuía-se pela porta aberta o aroma pesado do lilás ou da fragrância delicadíssima de flores silvestres que desabrochavam em vermelho claro. Recostado num canto do sofá e apoiado sobre almofadas de tecido persa, Lorde Henry Wotton fumava, como sempre fazia, um cigarro após o outro, enquanto observava despreocupadamente as pequenas flores cor de mel de um laburno, cujos trêmulos ramos pareciam não suportar o peso de sua cintilante beleza; e, de quando em quando, as fantásticas sombras de pássaros em vôo projetavam-se nas altas cortinas de tussor, produzindo, por momentos fugazes, algo como o efeito pictórico japonês, fazendo-o lembrar-se daqueles pintores de Tóquio, com pálidas faces de jade, que buscam, por meio de uma arte necessariamente imóvel, fornecer a sensação de velocidade e movimento. O taciturno zumbido das abelhas, traçando suavemente seus caminhos por entre a grama não aparada, ou circulando, com insistência monótona, em torno das urnas douradas cheias de pólen de uma ampla madressilva, parecia deixar aquela tranquilidade mais opressiva. O indistinto ruído que vinha de Londres soava como o bordão grave de uma tocada num órgão distante (Wilde, 1992, p.95).

O senso estético presente nas obras é bastante intenso, havendo momentos definidos em que se caracteriza plasticamente uma paisagem, um ambiente ou mesmo a descrição de tipos, que será aliada por vezes a obras da pintura. Sendo um trabalho essencialmente sobre estética e com o intuito de provar que a literatura, como arte, é capaz de reproduzir tão somente o belo, a obra de Oscar Wilde recorrerá constantemente a esses elementos plástico-visuais para dar beleza ao seu texto de fato; para ele, o que importa é a opinião que cada personagem tem do senso artístico, bem como a relação deles com a vida. Logo, todos vivem a vida como se esta fosse arte; Basil Hallward apaixona-se por seu modelo ao encontrar nele seu ideal de beleza, mesmo antevendo o sofrimento que isso iria lhe custar; Lorde Henry é o dândi por excelência, que influencia o jovem Dorian Gray a viver cada minuto de sua vida com ardor antes que a juventude se acabe; Sibyl Vane, a jovem atriz por quem Dorian Gray se apaixona, também vive sob a custódia da arte, pois sua grande capacidade de representação não está em seu amor pela arte, mas sim no refúgio proporcionado pelos palcos. Assim, ela pode ser Julieta, Ofélia ou Desdêmona, mas nunca é Sibyl Vane, até conhecer Dorian Gray. Porém o que era busca para um torna-se afastamento para o outro, e o paradoxo acaba em suicídio, assim como na arte.

Em *O retrato*, buscar-se-á também a comparação entre a literatura e a pintura, uma vez que ela aparenta não ser diluída no texto. No texto de Verissimo, muitas personagens são comparadas com pinturas, os ambientes descritos possuem constante presença de obras de arte (e quando não as possui, o narrador relata essa carência), as paisagens são comparadas com paisagens de pintores, como esta, presente em *O arquipélago*:

O sol estava quase sumido por trás da sepultura do velho Fandango e era uma luz de tons alaranjados que envolvia agora Pedro Vacariano, que ali estava de cabeça erguida, mordendo o

barbicacho. Sua figura recortava-se contra um fundo formado por um pessegueiro copado, carregado de frutos maduros. Parecia um quadro (Verissimo, 1995b, p.167).

O capítulo sobre literatura e pintura reserva, portanto, uma boa dose de passagens literárias com confrontos entre as duas artes em ambas as obras trabalhadas aqui. Frise-se que, a partir dos próprios títulos, a sugestão de uma comparação já se torna evidente, uma vez que eles contêm o termo *retrato*. Resta-nos saber a que tipo de efígie cada um se refere.

O terceiro capítulo, com o título de *O dandismo, a vaidade e o espelho: implicações*, pode ser considerado o epicentro de toda a discussão proposta neste livro, uma vez que, primeiro, carrega o tema central da discussão aqui arrolada e, segundo, dele surgiram as diversas questões a respeito da vaidade e do *carpe diem* em Rodrigo Terra Cambará, o mesmo conceito utilizado por Dorian Gray ao viver sua vida. Aqui, tentar-se-á encontrar semelhanças entre Rodrigo Terra Cambará e Dorian Gray, visto que, aparentemente, existe um comportamento semelhante em como os dois protagonistas centram seu modo de vida na prática do dandismo, em maior ou menor escala; da mesma maneira será examinada a possibilidade de constatar se, em ambientes diferentes, tanto Dorian Gray quanto Rodrigo Terra Cambará possuem comportamentos idênticos.

A aproximação entre Londres e Santa Fé parece algo difícil de ser feito, porém o ângulo a ser usado é o social; ou seja, há duas sociedades envolvidas no cotidiano das personagens, e quando se trata de personagens com atitudes paradoxais, é interessante perceber que tanto uma quanto a outra possuem dois tipos de comportamento: um em que se colocam dentro da sociedade e se concatenam com os valores “morais” sociais, e outro no qual percorrem o lado obscuro da vida, quando a sociedade se recolhe. É aí que se observa o uso de drogas, o homossexualismo, a ida aos bordéis e o adultério. O dândi, assim, não se satisfaz em ficar apenas

de um lado do muro da vida, pois para ele a vaidade, a curiosidade e a vontade de ser adorado, tanto na sociedade quanto fora dela, o levam a percorrer os caminhos obscuros da existência. Pendendo tanto para um lado quanto para o outro, as personagens constantemente sofrem com o tema da dúvida, ao se questionarem sobre o que é moral e o que é imoral; são assaltadas por sucessivos ataques de tédio, algo tão particular do dândi em razão de seu “cansaço” em relação às coisas que empreende e de seu interesse frívolo, tanto por roupas quanto por pessoas.

Ainda no que tange à vaidade, o dândi sente uma grande necessidade de se observar o tempo todo: há a necessidade de estar bem vestido e perfumado para a sociedade e para si mesmo. Prova disso é a presença constante do espelho, o qual é acessório indispensável de Rodrigo Terra Cambará e de Dorian Gray; para aquele, é um objeto de contemplação, para este, o espelho funciona como testemunha de sua beleza, aquela que aos poucos se esfuma em seu próprio retrato para dar lugar a um homem de aspecto grotesco e consumido pelo tempo. Tal acessório funciona, vale dizer, como uma espécie de detector do duplo dentro dos romances, uma vez que as personagens existem sob a ótica daquilo que pensam ser, e a ótica daquilo que se lhes revela. O ser refletido nunca é o mesmo a despeito das aparências, mas ele possui mais pureza; é a consciência de cada um que se reflete juntamente com a imagem, ao mesmo tempo em que se reflete a preocupação com o tempo e com as ações.

Mas o espelho não tem a mesma conotação do retrato que, aliás, é tema para outro capítulo, intitulado *O retrato como reflexo do próprio ego: metamorfoses anunciadas*. Ali se discorre sobre a importância do retrato como obra de arte em cada um dos romances. Já se sabe que o retrato mostrado por Wilde sugere uma visão ambivalente da moral e das ações humanas; a partir daí, cabe verificar quais são as reais implicações na vida do protagonista e das personagens que o cercam. Da mesma maneira o estudo será feito com a obra de Erico Verissimo, na qual se verifica a igual possibilidade de o retrato servir

como combustor para as ações da personagem principal do romance. Vale lembrar que cada retrato figura como um elemento mágico dentro do texto, sendo que, a partir de sua criação, ele auxilia na metamorfose de cada uma das personagens, tanto na vida quanto na arte. No caso de Dorian Gray, notamos que quem sofre a alteração é o retrato, metamorfose decorrente das ações do modelo; em Rodrigo Terra Cambará, a transformação se dá em sua alma, e sua instabilidade quanto aos sentimentos será peça-chave para tal metamorfose. Tal tema, frise-se, constitui o motivo literário de ambas as obras sobre as quais aqui se discorre, uma vez que é o retrato o único elemento a ter presença fundamental, além de ser a única coisa que restará ao fim dos romances, intacto e representando o belo. A vida se escoa, restando apenas a arte como elemento principal.

Por fim, resta discorrer sobre o artista, assunto do quinto capítulo, *Em busca da perfeição por intermédio da arte: da inspiração à decadência*. Personagem essencial para o desenvolvimento do romance, o artista representa a força e a opinião mais nobre com relação à obra de arte, pois é ele quem a cria.

Tem-se a presença de dois artistas que, se de uma certa forma se encontram distantes em termos de ideias e de ambientação, aproximam-se como defensores da arte, sendo a expressão do belo, para eles, o que realmente conta. Basil Hallward é o arquétipo do artista passivo, o mesmo que Oscar Wilde defende como única e exclusivamente criador da obra de arte, e não seu crítico. Sua técnica reside na sensibilidade, na procura do belo em algo sensível. O autor do retrato de Dorian Gray, por ser sensível, parece cometer o erro de apaixonar-se por seu modelo e, ao misturar arte e vida, constrói os caminhos de sua própria ruína. Sua decisão de pintar o retrato decorre exatamente dessa paixão, a seu ver, recíproca. No entanto, quando o conceito de Dorian Gray muda com relação à vida, o artista se vê sozinho e desprovido da visão de sua obra-prima.

De maneira oposta, Don Pepe García, o artista do retrato de Rodrigo Terra Cambará, é de uma personalidade totalmente agressiva

no sentido político, bem como desprovido da delicadeza conferida a Basil Hallward. Don Pepe parece ser mais anarquista que artista, porém possui talento suficiente para produzir um retrato digno de exposição em grandes galerias de arte. O retrato de Rodrigo é, assim como o retrato de Dorian Gray para Basil, a obra-prima de Pepe, com uma diferença: enquanto a pintura da personagem wildiana é proveniente de uma identificação passional avassaladora, o artista de Erico Verissimo é rebelde e isento; ele apenas pinta o retrato de Rodrigo porque enxerga um modelo em potencial para um bom quadro. Note-se, ainda, que a pintura não é feita a pedido de Rodrigo, mas sim por decisão própria de Don Pepe. Ou seja, manifesta-se aí o dom do artista em reconhecer o belo e transportá-lo para a obra de arte. Aparentemente, Don Pepe é um artista medíocre, objeto de ironia dos habitantes de Santa Fé. Porém, quando pinta o retrato, consegue grande reconhecimento pela obra, mas renega-o pelo fato apenas de ter encontrado satisfação na própria arte e, de certa maneira, ter feito um “favor” ao modelo. O retrato, sendo a obra-prima de Don Pepe, obriga-o a ir constantemente ao casarão para vê-lo. Essa é a grande diferença entre Basil e Pepe, pois o conforto causado pela visão da própria obra é diferente em cada um: no artista espanhol, a contemplação de sua obra anuncia tempos difíceis, ao passo que no artista inglês, a mágoa da ausência de tal contemplação o afasta cada vez mais do modelo, seu grande expoente de beleza.

O tom de profecia visto pelos dois artistas em suas respectivas criações leva a acreditar que o dom da arte é regido por fases de inspiração ocultas, e quando tais fases estão em declínio, o artista perde a capacidade de expressão por intermédio da arte. É, adianta-se, o caso de Basil e de Don Pepe, uma vez que seu dom de pintar algo significativo se escoia no abandono de seus modelos. Se, por um lado, é negado a Basil Hallward o direito de apenas ver a sua obra-prima, aliado ao desconfortável afastamento de Dorian Gray, por outro, mesmo contemplando sua obra, Don Pepe se afunda cada vez mais na bebida e lamenta sua desgraça, supostamente causada

por Rodrigo Terra Cambará. Assim, depois de terminado o retrato, várias causas irão motivar o declínio de ambos os artistas, entre elas o abandono, a vaidade, as revoluções e as opiniões de cada uma das personagens. Com isso, a inspiração se esvai, e a dependência do modelo é demonstrada pelo próprio artista: “Mas em troca, prometa-me vir posar, como dantes, em meu ateliê. Sem você não consigo fazer nada que preste” (Wilde, 2002, p.187).

Assim, a decadência do artista, determinada por uma série de fatores, mostra que seu uso na obra, como personagem, é de certa maneira limitado, uma vez que seu papel é nada mais do que o de produzir a arte. Os sentimentos do artista não importam para as outras personagens, pois o que é a sensibilidade de Basil Hallward ou o temperamento forte de Don Pepe? Apenas algo inútil e despropositado, pela simples razão de representarem os modelos dois seres que não compreendem o sentido profético do retrato. Além disso, o motivo das obras em questão não é o artista, e, sim, a obra de arte em si. Como recurso estilístico os autores optam por uma decadência do artista para, na visão de Wilde, ocultá-lo e fazer revelar a sua criação. Note-se que os modelos sequer percebem o tom profético já adiantado pelos artistas, tanto no caso de Dorian Gray – “mas, nesse tempo, você era simples, natural, afetuoso. Não havia no mundo criatura menos corrompida. Agora, não sei o que sucedeu. Você fala como se não tivesse coração nem piedade” (Wilde, 2002, p.185) – quanto no de Rodrigo Terra Cambará – “Quando terminei a obra, D. Maria Valéria mirou o quadro e disse ‘Só falta falar’. Mas estava enganada. O retrato falava. Dizia tudo. Só os surdos não ouviam. Só os cegos não viam” (Verissimo, 1995f, p.31-32).

O artista, portanto, é funcional quanto à confecção da obra de arte e também quanto às tentativas de “moralização” das personagens retratadas. Se essa função foi cumprida, veremos ao longo de nosso texto, cujo corpo enseja a busca dos pormenores aqui elencados para uma concreta relação entre o romance de Oscar Wilde e o de Erico Verissimo.

## As influências do artista quando jovem: de Anatole France a Oscar Wilde

Meu primeiro livro de histórias – *Fantoches* – ainda leva a marca de minhas leituras da época; Oscar Wilde, Bernard Shaw e o infalível Anatole France (Verissimo, 1999, p.28, destaque do autor).



Erico Verissimo, em seus primeiros anos de produção literária, confessou ter recebido influências de vários autores. É o caso de Ibsen, Somerset Maugham, Shakespeare, Omar Khayyam, Katherine Mansfield, Anatole France e Oscar Wilde, entre outros. Entre os autores de língua portuguesa, podemos citar Machado de Assis e Eça de Queirós, além dos escritores simbolistas. Essa variedade de artistas, lida por Verissimo em coleções literárias e volumes adquiridos com parentes, foi o que determinou no autor sua pluralidade de escritos e temas, inicialmente em seus primeiros trabalhos, e posteriormente em suas obras mais conhecidas, como *O tempo e o vento* (1949-1962), *Incidente em Antares* (1971) e *Olhai os lírios do campo* (1938). Notamos, nessa dita “primeira fase” do autor, características e estilos de outros autores em seus textos, como esboços de escrita impressionista e expressionista entremeados por lapsos de fluxo de consciência, possível herança de Katherine Mansfield; além disso, o estilo de Anatole France permeia alguns dos primeiros contos, e posteriormente o mesmo pensamento e a linguagem fácil do escritor francês estarão contidos nos textos de Erico; os temas de Oscar Wilde e sua preocupação estética fazem frequente visita à obra de Erico Verissimo, além de, às vezes, encontrarem-se em intertextualidade com um ou mais pontos em comum.

Com o objetivo de discorrer a respeito dessas prováveis contribuições de outros autores para a obra do escritor gaúcho, este capítulo versará a respeito de como elas podem ser encontradas, principalmente em seus contos e também em seus ensaios para a *Revista do Globo*, onde trabalhou por certo período enquanto jovem. Como esta obra foca a produção de Oscar Wilde em comparação com a de Erico Verissimo, pressupomos um diálogo maior deste com aquele escritor.

A verificação das características de outros escritores na obra de Verissimo será feita em sua maioria com base em depoimentos feitos pelo escritor em momentos de sua obra. Em *Fantoches*, seu primeiro livro, temos uma reunião de seus contos até então publicados apenas em jornal. A obra, publicada em 1932, mostra-nos como as leituras de diferentes autores surtiram efeito em Erico Verissimo. O livro, quando de sua primeira edição, vendeu, de uma tiragem de 1.500 exemplares, cerca de 400. Por essa época houve um incêndio na então Livraria do Globo, hoje Editora Globo, e os volumes restantes, entre outros, foram queimados. Como estavam segurados, o autor recebeu sua porcentagem sobre cada exemplar queimado. É com muito humor que Verissimo trata desse episódio. Quarenta anos mais tarde, em uma das várias reedições de sua primeira obra, ele faria anotações críticas a respeito de seus contos e de sua formação literária, de caráter muito mais autodidata do que acadêmico:

Ora, o livro é de pouca ou nenhuma importância literária, mas não deixará de ter um certo interesse histórico para quem quer que (há gente para tudo neste mundo!) venha um dia estudar em conjunto a obra do abaixo assinado [...] Concluí que seria de algum interesse fazer, de meu próprio punho, algumas notas críticas ou simplesmente informativas às margens destas páginas. Quanto às ilustrações, reconheço que são absolutamente desnecessárias. Se as fiz, foi somente para me divertir (Verissimo, 1997).

*Fantoches* encerra uma série de 18 supostos “contos” escolhidos, e a qualificação das histórias contidas no volume é dada pelo próprio autor, uma vez que, na maioria dos casos, o que temos são dramas curtos. Outros textos foram deixados de lado, como *O professor dos cadáveres* e *A turba*, publicados apenas em periódicos gaúchos. Verificar-se-á, portanto, como se comportam alguns dos textos iniciais de Erico Verissimo em termos de recepções literárias, em muitos casos apontadas por ele mesmo. É também com base nessas “influências confessas” recebidas pelo autor que Chaves (2001) iniciará um estudo sobre ele durante seus quarenta e três anos de literatura. Sobre *Fantoches*, declara:

Aí estão as influências confessas, os contatos pessoais, o ambiente da província, o espírito programático do Modernismo filtrado pela persistência do Simbolismo no extremo meridional do País. Teria esta conjunção de fatores atuado na formação de Verissimo quando, insulado na sua província, ensaiou os primeiros passos na carreira literária que haveria de estender-se por quarenta e três anos de produção ininterrupta (Chaves, 2001, p.21)?

A resposta parece ser afirmativa, uma vez que o próprio Chaves (2001) enumera conexões, em ordem cronológica, entre essa reunião de contos e as demais obras, principalmente no que tange à criação de certas personagens. Cita, por exemplo, Chico e Malazarte, de contos homônimos, em comparação, respectivamente, com Sete-Meis, de *O resto é silêncio* (1943), e Vasco, do romanceiro compreendendo desde *Clarissa* (1933), passando por *Música ao longe* (1935) e *Caminhos cruzados* (1935), terminando em *Saga* (1940). Guiando-se por meio de possíveis experiências na escrita e seguindo uma tendência estilística marcada por outros nomes da literatura, Erico vai amadurecendo em estilo e ideias até seu ápice, que culmina em *O tempo e o vento*. Aí, obviamente, o escritor já não possui as mesmas dúvidas da época de seu primeiro livro, porém é

reconhecível que ele deva muito a essa já chamada primeira fase, em que trabalha seus contos a partir da observação do meio em que vive, sem entretanto interferir nele.

O primeiro conto de *Fantoches*, intitulado *Os três magos*, possui forte impacto da obra de Anatole France e, como a maioria dos contos no volume, é escrito em forma de peça de teatro. É um interessante colóquio entre um poeta, um proxeneta drogado e um ladrão, em plena noite de Natal. Coincidentemente, o poeta cisma de achar que os três poderiam ser a representação dos três reis magos a guiar-se pela estrela a fim de encontrar o menino Jesus. O texto todo é repleto de ironia e piedade, “receita anatoleana”, segundo Verissimo. Vale frisar que, por essa época, vários escritores brasileiros foram leitores de Anatole France, uma vez que o autor francês estava muito em voga no país, além dos costumes e da cultura franceses.

Ibsen também faz parte do rol de leituras de Verissimo. Dois ou três contos nos mostram o estilo do autor norueguês, apesar de trabalharem com tema diferente. É o caso de *A dama da noite sem fim* e *Um dia a sombra desceu*. No primeiro caso temos uma fusão de vários estilos literários, que são colocados pelo próprio autor:

O fantasma de Hendrik Ibsen de quando em quando atravessa este draminha... Que outras influências sofria eu naquela época? A de Edgar Allan Poe? A de Villiers de L'Isle-Adam? [...] Hendrik Ibsen estava comigo quando, na minha botica de Cruz Alta, entre 1926 e 1930, eu vendia comprimidos de aspirina, papéis de calomelanos, Elixir de Nogueira, etc... Sem querer esse grande dramaturgo norueguês foi em parte responsável pela falência da Farmácia Central, de Verissimo e Cia (Verissimo, 1997, p.27).

Veja-se que a leitura de Anatole France foi decisiva para a carreira do escritor, um divisor de águas para Verissimo, e talvez o que tenha decidido o destino dele em relação à literatura. Além

do francês, a leitura de Poe é saliente, haja vista que por vezes os temas passam pelo mesmo cunho: a morbidez, certos traços da natureza humana ou mesmo o traço de sobrenatural que percorre a narrativa de ambos os escritores.

Vemos que a carreira de Verissimo, em seu início, e possivelmente no decorrer dela, teve muitos toques e tons literários de outros autores, o que nos leva a usar a palavra “influência” em seus trabalhos iniciais. Tais trabalhos não podem ser chamados de experimentos literários, uma vez que apresentam também um estilo “verissimiano”, pois são contos ao mesmo tempo influenciados e peculiares por apresentarem uma maneira singular de descrição e apresentação de um estilo consistente a permear toda a obra de Erico Verissimo. Devemos voltar a *A dama da noite sem fim* um pouco mais adiante.

Percebe-se em *Fantoches e outros contos* uma característica que levaria alguns a dar o título de “escritor universal” a Verissimo. A falta de uma ambientação específica leva o leitor a crer que os textos poderiam ocorrer em qualquer lugar, e este parece ser o preceito básico da universalidade. Em Verissimo, tal preceito é inserido pelo fato de o autor quando jovem ter dado asas à imaginação e ter sido um “Marco Polo virtual” ou um “Jules Verne não concretizado”, pois, para o menino, “só podia haver romance pitoresco em terras alheias”. Assim, a maioria de seus textos na obra pode ser inserida em qualquer lugar e em qualquer tempo. É o princípio dos grandes momentos de narrativa destituída de espaço e tempo, presente nas obras do escritor gaúcho, o que voltaria a ocorrer com maior mestria em contos posteriores, juntamente com momentos de monólogo interior, técnica aparentemente herdada de Machado de Assis e não de Virginia Woolf ou de Joyce, como veremos.

Há momentos, em *Fantoches*, em que o autor entrega-se ao sabor de novas ideias e conceitos de narrativas. Ele passa a se perguntar se a personagem por ele criada realmente lhe pertence.

Não teriam eles vida própria? Não seria o leitor quem lhes dava vida, à medida que os ia desvendando? Ora, para Verissimo esse era um dos pontos vitais em sua obra. Acreditava que, em muitos casos, as personagens lhe pertenciam apenas enquanto as mantivesse em esboço, ou seja, apenas o tempo necessário para lançar-lhes aos olhos dos seus leitores. A personagem Olívia, de *Olhai os lírios do campo*, depois de ter feito muito sucesso na voga do romance, é uma das criações inesquecíveis de sua galeria de personagens. Clarissa e Vasco são retratados em quatro romances, entretanto adquirem força maior quando seus leitores se identificam com suas experiências. O pianista Amaro, pertencente à mesma saga de Clarissa, tem situação idêntica, além de possuir “irmãos gêmeos” espalhados pela obra de Verissimo, os quais se condensam em personagens solitárias, imaginosas e isoladas do mundo exterior. A maioria das personagens envolvida coexiste com o leitor que se identifica com ela; o leitor pode tornar-se uma personagem, e vice-versa.

Sabemos o quanto o autor se preocupava em extrair suas personagens da vida real, por vezes baseado em parentes próximos, por vezes em pessoas que encontrava em seu cotidiano, e que provavelmente nunca mais veria. Certamente a presença de mulheres fiando ou costurando, tirando seu sustento de uma máquina de costura, era evocada pela figura materna e seu sofrimento constante para pôr comida à mesa e pagar as dívidas. Personagens com vida desregrada e despreocupada, sem raízes, com projetos apenas na imaginação, possivelmente foram influenciadas pela figura paterna. Em suma, o autor vivia em um grande e constante laboratório de personagens, e esse desfile de tipos foi muito saudável para a criação de múltiplas personalidades, sempre em contato com a vida.

O dilema proveniente do fato de o autor não ser dono de suas próprias personagens toma corpo já desde *Fantoches*. Em alguns dos contos o autor vai defrontar-se com a oposição criatura *versus* criador. Isso significa que cada personagem, uma vez criada,

já não pertence mais ao seu criador, adquirindo ideias, vontade e movimento próprios; ela pode ir e vir ao sabor da narrativa, expressando-se conforme seu ponto de vista. O autor tenta manter as personagens sob seu comando, tentando ser um narrador ditador (frise-se, aquilo que ele mais detestava). A ideia, porém, não funciona, e a partir daí, felizmente, o que temos é uma galeria de personagens independentes e ao mesmo tempo recorrentes e, às vezes, é sempre bom encontrá-los e travar um bom diálogo com eles.

Um dos contos em que Verissimo expressa seus primeiros pensamentos sobre o conflito autor-personagem é uma pequena farsa intitulada justamente *Criatura versus Criador*. Nela vemos uma situação em que, quando tudo parece resolvido (pelo autor), as personagens resolvem rebelar-se contra seu autor. Na história, narra-se um episódio em que um adultério está prestes a acontecer. As personagens são uma Mulher, o Marido, o Homem que passa e o Autor, o qual entrará também para um colóquio com suas criaturas. A Mulher está junto à janela observando os transeuntes e então olha o Homem que passa. Passa a fazer comentários sobre este e vê, meio contrariada, que ele está entrando em sua casa. O Homem tenta seduzi-la, vence pela insistência e ganha um longo beijo da mulher. Seria um conto desinteressante na medida em que o clímax é totalmente previsível, mesmo quando o marido chega de repente e dá um tiro no Homem, matando-o, dirigindo-se posteriormente para a Mulher. No entanto, o que o torna interessante é o fato de que é a partir desse momento que as ideias do romancista vão tomar parte no texto ao tornar as criaturas cômicas da culpa do autor; ou seja, elas não podem ter vontade própria, são “fantoques” manipulados ao sabor da narrativa. Decorre disso a identificação do problema pela Mulher:

A Mulher – Mas é uma monstruosidade. Foi só capricho de um momento. A nossa ventura não pode ficar destruída só por isto, só por isto. Pensa bem, querido, pensa bem. Por ter beijado este

cavalheiro eu não te quero menos. Nós todos somos umas pobres criaturas... às vezes não governamos a vontade. Caminhamos muito tranquilas pela nossa estrada quando chega um mau desejo e – zás! – lá nos vamos águas abaixo. Tudo se prepara para nossa queda [...]. A Mulher – (serenamente) – Mas, amor, não temos culpa. (levanta-se) Foi Ele quem nos colocou nesta situação. Tudo se preparou de antemão. O drama estava escrito antes que nascêssemos. Aí está. Somos como bonecos. Era inevitável...

O Marido – (convencido) – Tens razão, menina, tens... Precisamos olhar a vida por outro prisma. Creio que será melhor. Haverá menos desgraças... Olha que eu não me tinha lembrado disto... (Olhando para o cadáver.) Mas eu me precipitei... matei o sedutor... Que culpa? Era da peça... O autor meteu-me um revólver no bolso e me empurrou pra cena... Que culpa? (Verissimo, 1997, p.90-91).

Os seres passam a ter vontade própria, descobrindo também que há alguém que os criou, e esse alguém é acessível. Percebem que podem mudar seus destinos e o fim da história. O Homem que passa volta à vida pelas mãos de quem o matou. Vão os três reclamar sua independência ao Autor. Este, a contragosto, ouve as personagens:

O Autor: (autoritário) – Silêncio! Tem a palavra este cavalheiro.

O Homem – Nós, criaturas, resolvemos nos insubordinar contra o criador. As cousas como estão feitas não nos agradam. É preciso reformar o enredo do drama. Não podemos expiar uma culpa que não temos e um pecado que não cometemos por nossa vontade livre. Esta senhora é honestíssima. Eu sou um cidadão que ama a vida. Aquele senhor não se conforma com a situação de... de... O senhor sabe de que... Mas como dizia: queremos uma reforma radical. Não toleramos mais esta farsa.

O Autor – (encolerizado) – Fraca, não! Veja como fala! Modifique a linguagem senão eu lhe casso a palavra.

O marido e a mulher – Não pode! Não pode!

O Autor – (soberano) – Calem-se! Vocês são todos criaturas minhas. Minhas! Movem-se ao sabor de minha vontade. Sou senhor absoluto do corpo e da alma de vocês...

O Homem – Engana-se quando éramos apenas ideia imprecisa que buscava expressão, quando morávamos dentro de seu cérebro, vagos e sem força – sim, então nós lhe pertencíamos [...]. Somos de toda a gente. Já nos libertamos da lóbrega prisão que eram as paredes de seu crânio. Pulamos pra luz. Agora somos o que o público e os críticos quiserem (Verissimo, 1997, p.93-94).

Ao fim da peça, cada indivíduo tem seu destino ditado por seus próprios desejos. Tem início, portanto, a visão de que todas as personagens criadas pelo autor possuem vida própria assim que são esboçadas no papel. Não são elas que vivem ao sabor da narrativa, mas exatamente o contrário: a narrativa desenvolve-se ao sabor do pensamento provocado por cada personagem. Essa ideia ganhará mais força nos trabalhos posteriores de Erico Verissimo.

Vale lembrar, ainda, que no conto acima as personagens são apenas tipos que retratam um episódio corriqueiro da vida. Fato importante, daí, é o de que não há nomes próprios para qualificar as personagens; não encontramos um João, um José ou uma Maria. Nesse caso, a criatura, ao voltar-se contra o criador, luta em favor de sua autoafirmação dentro da obra, mesmo sendo apenas um esboço.

Ainda sobre seu conceito de criação, Verissimo (1995h, p.131), em um artigo intitulado *Como nasce uma personagem*, afirma que “o princípio é o caos”, pois a criação se dá quando menos se espera e de quem menos se espera, literariamente falando:

Parece-me que as personagens mais vivas são aquelas que fogem a qualquer plano, desobedecendo ao autor. Os tipos construídos especialmente para representar uma classe, tirados pelo romancista da nebulosa inicial para vir fazer um determinado número de

gestos e movimentos de acordo com os “interesses” da história, em geral dão a impressão de bonecos, de manequins sem vida própria (Verissimo, 1995h, p.131, destaque do autor).

O autor parece ter sempre lutado com a obviedade de certas personagens, as quais não transmitem seu único e verdadeiro sentido – o de ser parte da realidade. Todo tipo criado já com certas intenções dentro de uma história não teria mobilidade tão adequada, na visão de Verissimo. Por isso, para ele a personagem de maior importância era aquela criada ao sabor do acaso e do momento, e que repentinamente passava a mover-se com vontade própria. Passa a recusar-se a receber ordens de seu autor, e o comandado é este, e não aquela. Uma vez que não foi criada especificamente, a personagem passa a agir como se fosse uma desbravadora da narrativa. Em suma, ela se desenvolve a partir do momento em que é inserida na narrativa. É o caso do doutor Seixas, o médico carrancudo de *Olhai os lírios do campo* e de *Caminhos cruzados*. Foi criado ao acaso, apenas para algumas falas, mas ficou e passou por dois romances.

Quando o autor cria um enredo, ele o faz em cima de uma ideia, com certas personagens preestabelecidas; é o caso do herói ou do protagonista. Erico Verissimo parece não dar tanta importância a essas personagens, pois as melhores ações partem das personagens surgidas posteriormente:

Eis por que em muitos casos as melhores figuras dos romances raramente são os heróis, as personagens centrais, mas sim as acidentais, as que nascem por obra e graça do acaso e se movem livremente. Pela simples razão de que delas o autor nada espera de definido e especial (Verissimo, 1995h, p.131).

Portanto, elas podem e devem tomar o rumo que lhes aprouver e, quase sempre, no momento em que um rumo é tomado, isso impressiona seu escritor, pois já não lhe pertence mais.

Goethe também aparece em forma de intertexto em *Fantoches*. No conto intitulado *Faustino*, o autor toma como personagem principal um poeta que deseja voltar aos tempos da infância. Aparece, então, Mefisto e faz um contrato com o poeta. Este, porém, ao voltar à infância, percebe não possuir mais a ingenuidade dos tempos de outrora. O diabo, justificando-se, diz a Faustino que “a vida, os beijos das amantes, os vícios, o convívio dos homens, a hipocrisia – tudo o contaminou” (Verissimo, 1997, p.137).

Interessante salientar que, além de Goethe, o autor cita outros autores em suas anotações. Na página inicial de *Faustino*, o autor afirma:

Nesta página se vê uma tímida tentativa de descrever o “monólogo interior” da personagem. Influência do *stream of consciousness* de James Joyce ou de Virginia Woolf? No, Sir! Naquele tempo (1930) eu não conhecia esses autores. Trata-se duma sugestão do nosso Machado de Assis: o Rubião de *Quincas Borba* a contemplar de sua janela um barco que navega na baía, mas a seguir com seus olhos interiores outras imagens e ideias, numa associação livre (Verissimo, 1997, p.131, destaques do autor).

De maneira geral, o conto não possui a força empregada por Goethe no seu *Fausto*, mas a ideia do “pacto” é algo que voltaria à tona, embora de maneira implícita, em trabalhos posteriores de Verissimo.

Em *Pigmalião*, volta o tema da criatura *versus* criador, agora num intertexto com a lenda do escultor de Chipre. Nessa época Verissimo afirma que só conhecia “de oitiva o *Pigmalião* de Bernard Shaw”. Este não se caracteriza em influência nessa peça, principalmente pelo fato de o autor ter centrado o tema de sua peça na lenda. Aqui se vê a decepção do criador ao ver sua criatura apaixonar-se por outro. No caso de Galateia, isso é um abrir de olhos para o mundo dos homens, com todas as suas ilusões e desilusões perante a vida. De certa maneira, o mesmo ocorre com

outras personagens: Clarissa, Dr. Seixas, Eugênio e Ana Terra. Todos se deparam com certos momentos em que vão interromper seu momento de felicidade, pois a vida não é feita só disso. Daí parte a sugestão de um crítico que está na história:

O Critiquinho – Ouçam a crítica! Para Pigmalião, Galatéia devia ter permanecido estátua. Porque assim pertenceria tão somente ao escultor. Senão, vejamos: quando um poeta faz um poema e o guarda para si, continua na posse integral desse poema, que se conservará sempre belo. Mas se o infeliz solta o poema aos ventos da publicidade... adeus! Os pobres versos passam a pertencer ao mundo, deixam de ser propriedade do artista, poluem-se, desfiguram-se... Assim, Galatéia, como estátua de marfim, era de Pigmalião. Como mulher viva, é do mundo. São leis naturais e tenho dito! (Verissimo, 1997, p.158)

Enfim, o crítico sugeria a não publicação da obra literária, provavelmente. Por mais que se esforce para manter a obra e suas personagens com um caráter original, o autor não conseguirá, pois elas estão embebidas por atitudes do mundo e seus hábitos. Tanto que, nas ocorrências de intertextualidade, as personagens adquirem novos tons, novas facetas e ações. As personagens de *Fantoches* possuem a característica de fugir do mundo, estão sempre em caixas de papel, encerradas em histórias e em sua grande maioria são desprovidas de ações que poderiam mudar seus destinos. São, em geral, como dissemos, “fantoches” do autor, criaturas que obedecem a comandos exteriores e não possuem vida própria, deslocadas de espaço e tempo. Isso foi questionado pelo próprio autor, pois este pensava estar protegendo suas personagens não as colocando no mundo. Tal atitude, no entanto, pode corresponder mais a uma fuga da vida que necessariamente a uma proteção das personagens, pois estas correspondem tão somente a uma projeção do autor ou de fatos reais transformados em ficção.

As influências a aparecerem na obra prosseguem. Para concluir o desfile de escritores, vamos trabalhar com dois outros contos: *A dama da noite sem fim* e *Nanquinote*. O primeiro, além de conter reflexos da leitura de Ibsen, está fortemente calcado pelo tema da pintura, usado em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Em suas anotações, inclusive, Verissimo afirma que:

Encantavam-me as estórias sobre quadros ou, melhor, sobre retratos de pessoas. Eu lera *Daphne Adeane*, de Maurice Baring e – óbvio! – *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Vinte anos mais tarde eu haveria de escrever um romance intitulado *O retrato*, segundo volume de *O tempo e o vento* (Verissimo, 1997, p.34, destaques do autor).

A questão da relação entre o romance de Erico Verissimo e o de Oscar Wilde será vista com propriedade mais adiante. O conto, que mais nos interessa no momento, é uma tentativa de fazer literatura fantástica. Versa a respeito de um quadro em que uma mulher de preto está retratada, cujo título é *A dama da noite sem fim*. Dois irmãos, Luiz e Mário, encontram-se com mais duas pessoas, Silvano, um velho caçador, e Pedro, amigo dos irmãos; estão no alto de uma montanha para caçar e tentar fazer com que Mário se cure de um desvio mental que pode levá-lo à loucura. Este fica imaginando coisas, às vezes parece normal, às vezes, soturno. Luiz, por seu turno, enfrenta também um conflito interior por não saber ao certo se tem a mesma doença do irmão, pois passa a se lembrar de momentos de sua infância e de um quadro em sua casa “grande, fria e triste como um túmulo” (Verissimo, 1997, p.36). Tal quadro causara grandes sensações nos dois irmãos. Mário quer se lembrar daqueles momentos, já Luiz tenta ignorar tudo, pois havia muita desgraça ao redor do quadro. Mário vira a dama uma vez em seu quarto, e a única pessoa que acreditara em sua visão havia sido seu pai. Posteriormente, este também tem uma visão da dama da

noite sem fim e acorda gritando. O modo como o pai de Luiz e Mário morre possui uma certa relação com *O retrato de Dorian Gray*:

Luiz (num desabafo) – no dia seguinte o nosso pai foi encontrado morto ao pé do quadro da dama da noite sem fim.

Na mão, um punhal brilhando...

Mário – E o rosto dele, morto, estava horrível, Luiz, estava?

Luiz – Estava lindo. Parecia adormecido. Até sorria (Verissimo, 1997, p.36).

Nessa passagem do conto, conforme falado, notamos uma semelhança com o texto de Oscar Wilde. Ela se dá nos últimos parágrafos de *O retrato de Dorian Gray*, em que a personagem principal é encontrada morta ao pé de seu próprio retrato, o mesmo que durante anos havia absorvido todos os atos do dândi, envelhecendo em seu lugar. Em um momento de fúria e loucura, o moço esfaqueia o quadro e acaba por assassinar a si mesmo, revelando a profunda identificação que tinha com o quadro. Quando é encontrado, está com a faca cravada no peito e o retrato com a beleza restaurada. Na mesma passagem, no entanto, se estabelece uma diferença entre o conto de Verissimo e a obra em questão, cujo cerne está no modo como os mortos foram encontrados. O pai de Luiz e Mário está belo e com uma expressão sorridente; Dorian está velho, sendo reconhecido apenas pelos anéis que usava.

Tanto em um caso quanto no outro, percebemos o drama da predestinação perseguindo as personagens, pois acham que deverão passar pelo mesmo processo, característica, aliás, recorrente na obra de Verissimo: o problema da hereditariedade, das obrigações que se tem de cumprir, as dificuldades pelas quais as personagens devem passar, tudo isso está circunscrito no texto do escritor gaúcho, e não apenas o fato de Mário estar predestinado a se atirar em um abismo. Em muitos casos o que vemos é uma sucessão de fatos já delineados pelo autor ou, como ele mesmo dizia, pelos próprios atos das

personagens. Talvez por essa razão os romances de Erico Verissimo não sugeriram um “final feliz”, o que ocorre é, antes, um final que leva o leitor a uma reflexão sobre sua própria vida. De *Clarissa* a *Saga*, notamos uma progressiva melhora no modo como as personagens encaram a vida, uma vez que estão sendo experimentados por ela e aprendendo, em consequência, a ser autossuficientes. Vemos Noel renunciar à vida de luxos que tem com os pais para casar-se com Fernanda, a qual encara a vida com verdadeiro realismo, tentando passar essa racionalidade a seu marido. Clarissa e Vasco sempre tentam, a despeito do que perderam, reconquistar um resquício de esperança de viver melhor um dia, mas ainda fantasiando a vida em vez de encará-la como ela realmente é.

Pode-se dizer que, na obra de Verissimo, os destinos são sempre mais fadados à decadência do que necessariamente à ascensão de vida no campo material. Nenhuma das personagens expressivas de Verissimo se torna rica, à exceção dos coronéis que se enriquecem por meios ilícitos e com as guerras. Elas conseguem no máximo tornar melhor a vida dos filhos, mas ainda assim de maneira rude. Os Terra Cambará, de *O tempo e o vento*, vão ter posses, mas o autor mostra como a riqueza pode interferir no ambiente da família e fragmentá-la por inteiro. Nesse caso, veremos Rodrigo Cambará, o jovem dândi que vive de maneira perdulária, causando a revolta do pai; além disso, o próprio jovem sente-se atacado por momentos de tédio dando a entender que nem todos os problemas são solucionados com dinheiro. Sob o aspecto psicológico, as personagens estão em constante aprendizado e enriquecimento. Eugênio, de *Olhai os lírios do campo*, evolui muito sob a influência da amiga Olívia, mesmo fazendo suas escolhas e estando resolvido a viver uma vida confortável. O filho de Rodrigo Terra Cambará, Floriano, personagem considerado *alter ego* do autor em *O arquipélago*, vive sob uma série de conflitos, sendo sempre assessorado pelas personagens Tio Bicho e Silvia, conseguindo reconciliar-se com o pai quando este já está moribundo.

Para finalizar nossa discussão, voltemos a *Fantoches*. Uma maior visão do que o autor pensava em seus tempos de jovem, sobretudo quanto às suas leituras literárias, pode ser sintetizada nos momentos finais da obra. Por meio da personagem Nanquinote, veremos um conjunto de características de outras personagens suas, as quais apresentam pontos em comum com personagens da literatura universal. A saga é dividida em *Nanquinote*, *Gênesis*, *A fuga* e *A volta*. Nanquinote é uma personagem faceira, cheia de vontade de conhecer o mundo, mas protegida pelo autor em sua infância. Seguindo o preceito criaturas *versus* criador, essa é outra personagem que vai se desviar do autor e tentar ter uma vida própria. Voltará, porém, contará todas as suas decepções ao autor e suicidar-se-á no tinteiro de onde veio.

A saga nos mostra mais claramente alguns aspectos das leituras em Erico Verissimo. Por ela desfilarão várias personagens em intertexto com a aventura da personagem Calunga. Mesmo Nanquinote, diz o autor, foi inspirado no palhaço de Max Fleisher, nos desenhos animados da era pré-Disney, os quais voltavam para o tinteiro no fim da animação. O romancista cria-o, porém, para se confrontar com várias personagens de romances e peças de teatro que de repente aparecem em sua mesa. Primeiro há a divagação:

Estava eu no meu gabinete. E a solidão me enervava. Tinha diante dos meus olhos pequenas pilhas de livros. Mas não sentia nenhuma vontade de ler, se bem que estivesse precisando de entretenimento. Foram, pois, os meus próprios livros que me ofereceram esse entretenimento, mas de uma maneira completamente diversa da de costume [...]. Estava eu a pensar em personagens de romances. Recordava livros lidos. Diálogos. Situações. Cenas de amor e de ódio (Verissimo, 1997, p.185).

Nessa divagação o autor vai perdendo o contato com seu mundo – o real –, e passa a viver em um mundo de fantasia regado

por romances. Então, dentro de um ambiente propício à criação, sente-se como um “deus”, obviamente influenciado por outras “divindades” da literatura universal: Shakespeare, Cervantes, Wilde, Dumas, entre outros:

E o que vi depois foi espantoso e inesquecível. Senti que havia outras vidas palpitando perto da minha. Outras coincidências. Outras inquietudes [...]. De um *Hamlet* de capa azul saltou uma figurinha perfeitamente humana [...] era o príncipe da Dinamarca. Tinha nas mãos uma caveira. Mirava-a, remirava-a [...]. Depois, um grosso volume encadernado se abriu com estrépito. Era um *D. Quixote* com gravuras em tricomia. De dentro dele – magríssimo e soberbo – surgiu o Cavaleiro da Triste Figura, cavalgando o filosófico Rocinante [...]. Duma brochura ordinária de *Os três mosqueteiros* surgiram Athos e D’Artagnan, de floretes em punho, fanfarrões e esplêndidos, procurando rixas [...]. E abriu-se de chofre um livreco de capa verde. E uma Salomé esbelta desenhada por Beardsley caminhou, hierática e histérica, para o centro da mesa. Acompanhava-a João Batista, o comedor de gafanhotos. A princesa judia suplicava-lhe, sensual: “Quero a tua boca! Quero os teus cabelos!” e queria isto e queria aquilo. Mas o profeta estava firme, irredutível: “Para trás, filha de Sodoma! Para trás filha de Gomorra!” Para trás filha disto, para trás filha daquilo (Verissimo, 1997, p.186-187, destaques do autor).

Veja-se, portanto, que nesse conto tem-se a presença de outras literaturas: inglesa, espanhola e francesa. Todas elas convertem-se ao olhar do escritor de literatura brasileira. Percebe-se que Erico mostra-se bastante diversificado e erudito como leitor de literatura universal, e sabe usar isso em seu texto.

Com a “aparição” de personagens consagradas à sua frente, o autor, também considerado um deus, cria sua própria personagem, a qual sobrepuja todas as anteriores, pois contém características mais marcantes:

De repente pensei numa cousa extraordinária. Eu ia criar naquele mesmo momento o “meu homem” [...]. Onde o material pra obra da criação? Olhei. Vi papel, caneta e nanquim [...] a minha criatura seria o homem sintético [...]. Acabo de ser criado. Sou Dom Nanquinote, o super-homem. Maior do que o sonho de Nietzsche. Mais sábio do que Hamlet. Mais hábil espadachim do que Athos ou D’Artagnan. Mais nobre do que D. Quixote. Mais belo do que Salomé. E mais virtuoso do que o Batista (Verissimo, 1997, p.187-189, destaque do autor).

Aqui percebemos uma espécie de nacionalismo, talvez por ironia, ao nos remetermos à passagem de Nanquinote combatendo as outras personagens; ele derrota os mosqueteiros, decepa a cabeça de Salomé e a entrega a João Batista, numa inversão de um episódio tão cristalizado da Bíblia, e deixa-se convencer por Dom Quixote e seu cavalo de que o tinteiro é um moinho de vento por “respeito à opinião” de cavalo e cavaleiro.

Talvez seja comum o fato de tais referências dentro da literatura universal, uma vez que muitos dos autores citados aqui não impactaram apenas na produção de Verissimo, mas também do ponto de vista dos temas gerados por certas personagens: *Hamlet* foi modelo para a expressão do tema da dúvida, principalmente na época romântica; *Dom Quixote* e as obras de Dumas foram influência dos romances de capa e espada, porém a referência a *Salomé* foi uma manifestação puramente da moda da *belle époque* brasileira. Isso ocorre pelo fato de a peça de Oscar Wilde ter sido muito lida por aqui, e ter feito provavelmente mais sucesso fora da Inglaterra. Erico Verissimo leu a versão em inglês da obra, fato confesso em *Solo de Clarineta* (de 1976):

Alguém me presenteou com um volume da *Salomé*, de Oscar Wilde, na sua versão inglesa, e eu não só li essa peça com relativa facilidade (o original, como se sabe, foi escrito diretamente em francês) como cheguei a traduzir por escrito o livro inteiro para a nossa língua.

Ah! Como me entusiasmareis suas requintadas ilustrações a bico de pena e nanquim de Aubrey Beardsley (Verissimo, 1997, p.200-201, destaque do autor)!

Vale lembrar que um dos mais entusiasmados leitores de Wilde no Brasil foi João do Rio, considerado um imitador do escritor inglês, do qual recebeu influência inegável. Na *belle époque* brasileira, que compreende os primeiros trinta anos do século XX, João do Rio aparece como um escritor nos moldes wildeanos e também nos moldes de Jean Lorrain, escritor francês. Se a época em questão compreende uma grande inserção dos valores importados da França em termos de costumes e de literatura, João do Rio foi um dos mais afetados por tais costumes. Em um estudo abrangente sobre a presença de Wilde no Brasil da época, Faria (1988) nos dá uma amostra de que naquele momento o escritor inglês já repercutia em vários escritores brasileiros, além de João do Rio, principalmente com a peça *Salomé*:

A repercussão de *Salomé* entre os escritores brasileiros das duas primeiras décadas deste século foi imensa. As ilustrações extravagantes de Aubrey Beardsley reproduzidas na tradução de João do Rio causaram enorme sucesso. Os escritores conterrâneos, em rodinhas literárias, comentavam maravilhados os desenhos da estética decadente. Além das gravuras, a cena final da peça foi objeto de notória admiração entre nós [...] são incontáveis as referências a essa passagem da peça nos escritores brasileiros. Junte-se ao texto a imaginação dos imitadores e os desenhos sensuais, teremos a imagem célebre da Salomé wildiana, modelo da mulher fatal, perturbadora, admirada e temida pelos homens (Faria, 1988, p.169, destaque do autor).

Portanto, não é porque essa peça se fixou nos cânones da literatura que Erico Verissimo a leu, mas sim porque se configurou uma febre a leitura de *Salomé*, daí a justificativa de sua inserção em

várias obras de escritores brasileiros, entre eles João do Rio, Gastão Cruls, Onestaldo de Pennafort, Manuel Bandeira e Erico Verissimo. Provavelmente, os escritores do Brasil tenham tido acesso a Wilde por intermédio do original francês, ou então, à exceção de João do Rio, conheceram a peça já na sua versão traduzida para o português. Nesse caso, Erico fez caminho inverso, pois lera a versão em inglês, de Lorde Alfred Douglas, cujos erros grosseiros irritaram Wilde.

Notemos também que a visão dada pelo escritor gaúcho à personagem é outra, pois ele não segue o mesmo modelo de elogio à personagem, mas sim faz totalmente o inverso em sua obra: Nanquinote corta-lhe a cabeça e a oferece a Lookanan; mesmo assim, ela continua pedindo-lhe a boca.

*Fantoches* é, portanto, um desfile de tipos e de leituras feitas por Erico Verissimo ao sabor de suas mudanças e de sua própria criatividade. O autor passa bom tempo de suas historietas remodelando e reinventando personagens de outras literaturas, bem como inventando personagens novas, baseadas em personagens ou características da vida real. Dessa combinação surgiria, como Chaves (2001) afirma, alguns protótipos para seus romances futuros, fato incontestável para quem acompanha sua obra.

Quanto à questão da influência, palavra tão perigosa e estigmatizada pela crítica nos dias de hoje, não cremos que há como fugir dela quando tratamos de um autor-leitor como Erico Verissimo.

Assim, de certa maneira, Erico Verissimo resgata a tradição pregada por Eliot em seu ensaio “Tradition and the individual talent”, uma vez que consegue agregar temas e conceitos já utilizados por vários escritores de língua inglesa; ele resgata, portanto, a tradição inglesa dos séculos XIX e XX, aliando-a a aspectos colhidos também em outras literaturas. A tradição é remodelada; e se “cada obra lê a tradição literária”, como nos afirma Carvalho (2006, p.63), Verissimo faz isso muito bem em muitos momentos de sua produção.

Assim, ainda segundo Eliot, Verissimo talvez possua a capacidade “de se livrar da influência dos outros” (Nestrovski, 1992, p.214), o que se configura no traço principal de sua individualidade poética e, conseqüentemente, em sua originalidade:

Para Eliot, existe uma ordem ideal dos monumentos da arte, mas esta ordem é “modificada pela introdução da nova obra de arte (da obra de arte realmente inovadora)”. A nova obra altera “a ordem integral” da arte, de tal modo que as relações e valores de cada obra com o todo são reajustados. O “talento individual” é a capacidade que tem o artista de reconstruir a tradição, através de sua própria obra (Nestrovski, 1992, p.214, destaques do autor).

Nesse sentido, ele recupera a tradição poética por meio da inserção de fatores preexistentes em um campo totalmente inusitado, que é o caso de uma criação literária calcada por fatores regionalistas e históricos locais aliados a tópicos maiores de criação. Como exemplo maior desse “reajuste” está a colocação de um conflito entre o passado e o presente, o novo e o tradicional, que tomará lugar no segundo volume de *O tempo e o vento*, quando Rodrigo Cambará inverte a ordem social local e investe na luta para a “europeização” de uma cidade do interior extremamente rude e de valores supostamente inabaláveis. É a junção de duas extremidades conflitantes: a cor local aparentemente inabalável, produto da reflexão crítica, e a inserção do exótico e da modernidade, produto de leituras feitas pelo autor. São tópicos diferentes que, ao se reajustarem, produzem algo totalmente novo, a despeito da percepção de outras vozes no escritor gaúcho.

A tradição e a confluência de Wilde e outros autores em Verissimo justificam-se por três razões: a primeira e mais patente é que ele mesmo confessou ter lido e sido influenciado por vários autores de literatura espanhola, francesa, inglesa, norte-americana, indiana, italiana; a segunda é que o fato de ter ele trabalhado

como tradutor e, portanto, sendo um escritor-tradutor, entra em contato com outros estilos literários que não o seu e “reescreve” as obras literárias ao seu sabor; e a terceira razão da influência em Erico Verissimo é o fato de serem muitos os momentos em que encontramos em sua obra nomes da literatura universal, tanto em forma de citação (Verlaine, Longfellow, Pirandello etc.) como em forma de encômios ou referências a ideias e temas (Byron, Shelley, Cervantes etc.).

*Fantoches* congrega vários desses elementos citados, confirmados pelo próprio autor ao fim do livro:

Como resultado disso, *Fantoches* é uma obra excessivamente livresca, influenciado (sic) pela ironia anatoleana, pelos paradoxos de Wilde, pelo absurdo de Pirandello (que nunca tinha lido, conhecendo-o apenas de “ouvir dizer”) e pela ideia de que somos todos apenas títeres manejados por cordéis invisíveis, ao sabor dum deus desconhecido (Khayyam) – o jovem Verissimo produziu os contos que formam o presente volume (Verissimo, 1997, p.202, destaques do autor).

Estão, portanto, lançadas algumas das leituras feitas por Verissimo quando jovem, bastante usadas por ele em seus primeiros escritos. Veremos, de agora em diante, como se configura um paralelo com Oscar Wilde, e especificamente, entre *O retrato* e *O retrato de Dorian Gray*. Não buscaremos influências a partir de agora, mas apenas paralelos, pois acreditamos que estes se configuram mais proveitosos aqui, além de serem mais a propósito do que faremos.

## Sons e cores: relações entre literatura e pintura

Poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura: são outras tantas atividades que sem dúvida, profunda e misteriosamente, comunicam ou comungam entre si. Mas também, quantas diferenças entre elas! Umás pretendem falar à vista, outras ao ouvido (Souriau, 1965, p.16).

*N*o campo das diversas artes, notamos uma estreita relação entre elas, principalmente no que tange às referências que uma faz à outra, e vice-versa. Tal relação configura-se ainda mais óbvia quando buscamos, por meio da História da Arte, certos elementos definidores com relação a esse assunto. Temos, por exemplo, a afirmação horaciana de que a literatura é uma das belas-artes, não possuindo, assim, uma diferença grande em relação às outras artes. De modo geral, elas se entrelaçam, duelam, complementam-se e diferem entre si, embora sempre possuam um traço definidor: o de ser arte. Sendo uma de suas principais características a de provocar sentimentos, podemos então verificar a possível relação entre as várias artes que se configuram em nosso meio, cada uma com sua peculiaridade; a música provoca os sentimentos por intermédio do som, a escultura faz uso da forma; a pintura, por seu turno, usa as cores e a sua adequada colocação sobre a tela; a literatura faz bom uso da palavra, fazendo com que o leitor coloque em prática a sua imaginação para decodificar as entrelinhas da escrita.

Creemos ainda que as artes dependem de um processo verbal quando lidamos com a interpretação de seu sentido, e assim parece ser a palavra o objeto mais comum entre elas. Isso se justifica pelo fato de, por exemplo, vermos como é possível uma pintura transformar-se em um poema, ou uma canção ser tema para o poeta ou o romancista, ou simplesmente quando gostaríamos de expressar nossos sentimentos com a visão de um quadro ou ao ouvir uma música. Quando o inverso ocorre, ou seja, o poema é transformado em canção ou em pintura, o processo verbal já está estabelecido, bastando ao artista conceber, em imagem ou som, suas emoções. Tal processo de verbalização ou “desverbalização” acaba por levar-nos à sua fonte, uma vez que se descobre, obviamente, tratar-se de uma releitura de outra arte. Podemos, portanto, sintetizar esse pensamento com a asserção de que as artes possuem certa inter-relação quando uma traduz a outra de maneira diferente, completando, reinterpretando, parafraseando ou distorcendo a anterior.

Encontraremos no campo das interartes vários exemplos para ilustrar as relações referidas. Na música e na literatura, um dos períodos mais férteis para esse tipo de reinterpretação artística parece ter sido o Romantismo, em que compositores como Beethoven, Mozart e Liszt transformavam poemas em sinfonias, ou buscavam fontes para suas composições na literatura e na pintura clássica; também o faziam poetas como John Keats e Robert Burns, e pintores como Géricault, Delacroix, Gustave Doré, entre outros.

Muitos teóricos de arte e de literatura realizaram estudos sobre a irmandade entre as diversas artes; um deles, Étienne Souriau, em seu livro *A correspondência das artes*, afirma que as artes correspondem-se sob o ponto de vista estético, o que significa também dizer que não importam os artistas envolvidos. Para ele, a presença de todos os sentidos na decodificação da obra de arte comprova que a estética de determinado campo artístico não é apenas para os olhos, no caso da pintura, ou para os ouvidos, no

caso da poesia. Ao tratar do processo de criação, afirma que cada manifestação artística possui um sentido especial para o aflorar das emoções e, uma vez desprovido de tal sentido, o indivíduo perde sua capacidade de percepção com relação à obra de arte. Entretanto, a arte não depende apenas de um sentido único:

Pintura, escultura, arquitetura requerem em nós, essencialmente, a visão; música e poesia, o ouvido [...]. Ocioso seria disputar sobre o fato de que a pintura requer à vista e a música ao ouvido. Porém, acaso são estes os únicos sentidos que dão vida ao conjunto das artes? [...]. E por que não também na poesia, na qual se introduz a emissão da voz articulada? Por outro lado, já que a literatura em seu sentido básico está destinada antes a ser lida que ouvida, acaso deve-se considerá-la como arte plástica, posto que também desta maneira ela exige a vista (Souriau, 1965, p.99)?

Souriau (1965) afirma que uma vez encontrando-se de tal maneira concatenados, os sentidos podem atuar por completo mesmo quando o sentido essencial, ou seja, aquele sentido primário para uma primeira interpretação da obra de arte, falta ao indivíduo. Não são, portanto, apenas os olhos que veem um quadro, e o mesmo ocorre com os ouvidos no caso da poesia, mas aqui também os olhos são importantes, e ainda outros sentidos que venham em seu auxílio. Nesse aspecto, Souriau (1965) prega uma “existência fenomenológica” dos sentidos:

E ocorre que os dados sensoriais utilizados pelas artes nunca logram uma purificação de fato, um isolamento prático de tal ou qual movimento das *qualia*. As cores do quadro têm formas, diferenças de luminosidade, e até associações com os valores táteis que evocam a manipulação do pigmento de cor [...]. O que se pretende dizer, quando se reduz mentalmente esse quadro a um voo de cores, essa dança a um desfile de movimentos, esta gravura a um feixe de brancos, cinzas e negros, é que esses elementos são

artisticamente predominantes. O complexo sensorial concreto fica organizado esteticamente de tal forma que a obra se caracteriza essencialmente no plano fenomenológico pela hegemonia específica das *qualia* (Souriau, 1965, p.68, destaques do autor).

Questiona-se, assim, o uso de um sentido único para a percepção de determinada obra de arte, algo com que a maioria dos teóricos concorda ao abordar tal ponto. Souriau (1965), de maneira mais sóbria, dirá, portanto, que dificilmente o órgão de sentido age com independência, existindo como fenômeno e realização completa, não apenas como fruto de uma simples observação.

Outro teórico das artes a discutir também a questão da relação entre elas é Praz (1982). Em sua obra *Literatura e artes visuais*, estabelece um paralelo entre a literatura e as artes plásticas, ou visuais, além de criticar alguns dos aspectos da obra de Souriau (1965). Praz (1982) prefere partir de aspectos históricos para traçar as relações propostas, pois a seu ver as artes são intimamente ligadas por um “Zeitgeist”, fenômeno que abrangeria todas as manifestações artísticas, sociais e políticas. O autor é mais objetivo no aspecto de localizar pontos de comparação entre as obras de arte visual e a literatura. Compara, por exemplo, Elliot a Dali, Blake ao próprio Blake, Géricault a Byron, Rilke a Klee, e assim por diante.

Nesse caso, podemos estabelecer pontos de comparação entre arte e literatura, em *Literatura e artes visuais*, sob três aspectos; num primeiro momento, o autor trabalha com a comparação entre obras da mesma época, envoltas no manto do espírito do tempo. Nesse caso, as obras possuem uma mesma caracterização por pertencerem ao mesmo movimento e ao mesmo padrão estético, e são exemplos típicos de seu raciocínio as construções do período renascentista e as pinturas da mesma época.

Outro aspecto trabalhado por Praz (1982) é a comparação entre obras que sugerem passagens de poemas e que, por associação, independentemente de tempo e de lugar, são tidas como obras inter-

relacionadas. Veja-se a comparação entre Wordsworth e Constable, em que o mesmo tema é explorado tanto na pintura como na poesia:

O sentimento de algo sagrado emerge da própria natureza tal como é vista à luz do dia comum, mas Constable transmite esse sentimento implicitamente, nas formas das nuvens, na sua representação da erva e da folhagem fresca, e na sua percepção de um edifício, seja uma casinha de campo, seja a Catedral de Salisbury; Wordsworth o comunica descrevendo os movimentos suscitados na alma pela paisagem, ou a emanação da finitude que desta se irradia (Praz, 1982, p.60).

Assim sendo, diz o próprio autor que “os meios de expressão empregados pelo pintor e pelo poeta são diferentes, mas os dois têm em comum um gosto e uma mensagem” (Praz, 1982, p.60); uma vez que o visual se impõe, a descrição da natureza é percebida pelo observador da pintura, ao passo que o poeta se vê obrigado a transmitir a descrição da paisagem por intermédio de seu talento verbal, evocando na mente de seu leitor a sugestão das imagens produzidas.

Por fim, o tipo mais evidente de comparação entre as artes explorado por Mario Praz é aquele retratado de maneira a ser leal à obra em questão. Temos, por exemplo, as ilustrações de Doré para a *Divina Comédia*, ou o *Laocoonte*, da mitologia para o mármore, os diferentes retratos de Cristo crucificado a retratar o momento bíblico.

Assim, notamos ser possível a distinção entre tipos de arte e modos de comparação entre elas. Não é apenas possível o diálogo entre obras retratadas de maneira objetiva, pois, no caso da estética, a sensibilidade do intérprete é que dita as regras para tal diálogo:

Toda estimativa estética representa o encontro de duas sensibilidades, a sensibilidade do autor da obra de arte e a do intérprete. Aquilo a que chamamos interpretação é, por outras palavras, o resultado da filtragem da expressão de outrem pela

nossa própria personalidade [...]. Pelo fato de a interpretação de uma obra de arte consistir de dois elementos, o original propiciado pelo artista do passado e o outro que lhe é acrescentado pelo intérprete ulterior, tem-se de esperar até que este último elemento pertença também ao passado a fim de poder vê-lo aflorar, como aconteceria com um palimpsesto ou um manuscrito escrito com tinta simpática (Praz, 1982, p.33).

Vale dizer que, nesse caso, o intérprete é o autor da segunda obra, aquela a traçar uma reinterpretação de um poema, de um quadro, de uma escultura, de modo diferente. Quando Byron declara amor à sua vizinha Mary, ele está interpretando os próprios sentimentos com palavras em rima, com a pretensão de gravar seu amor na história; Tom Jobim transformou em música a emoção de ver uma linda mulher que passava na praia de Ipanema; o príncipe Shah Jahan transformou em monumento o amor que sentia por sua esposa, construindo o Taj Mahal. Cada interpretação configura-se diferente, porém a ferramenta usada para tal é a mesma: a sensibilidade.

Assim como Praz (1982), Weisstein (1982) estabelece propriedades para a inter-relação entre as artes. Em um estudo sistemático, o autor trata das diversas definições a respeito da literatura e das artes plásticas, relatando opiniões de diversos teóricos com relação ao tema das similaridades e diferenças entre um campo e outro; de Horácio, passando por Da Vinci, Schlegel e Lessing até Praz, entre outros, Weisstein (1982) afirma não haver de fato uma teoria específica que trabalhe a comparação entre literatura e artes visuais de maneira coerente:

A explicação das artes em geral, e o estudo da literatura em sua relação com as artes plásticas em especial, é uma disciplina em seus anos iniciais que não encontrou suas bases próprias e carece de um fundamento metodológico ressonante e uma estrutura terminológica sólida. Sua longa e não distinta pré-história inclui

tentativas mais ou menos sistemáticas de mostrar tanto as similaridades quanto as diferenças, de demonstrar a superioridade de uma arte sobre a outra, de polemizar contra a fusão ou a separação das artes ou reduzir todas a um mesmo e único – geralmente mimético – princípio (como Charles Batteux o fez em seu famoso tratado *Les Beaux-Art reduits à un même principe* de 1746)<sup>1</sup> (Weisstein, 1982, p.257).

Assim, Weisstein (1982, p.259) abre espaço para uma sistematização mais específica da relação entre as artes visuais e a literatura, sistematização chamada por ele de “interpenetrações manifestas a olho nu”, entre as quais figuram as que se seguem.

Uma das manifestações propostas por Weisstein (1982, p.259) são as “obras literárias que descrevem ou interpretam obras de arte”. Colocamos aqui as obras inspiradas em uma escultura, uma música ou uma pintura; o poeta que se inspira em uma obra de arte e a reinterpreta em seu texto; outra manifestação nos é dada em forma de obras literárias que recriam ou constituem as coisas que elas delineiam. É o caso da poesia concreta, a qual visa à criação poética aliada a uma construção visual. As obras designadas para estimular o sentido visual do leitor, seja através do uso de imagens, metáforas ou símiles, como em um poema imagístico, configuram outro aspecto do sistema de Weisstein, bem como obras que estão ligadas uma à outra por meio de manifestos e afirmações programáticas que refletem um ponto de vista e uma proposta em

---

<sup>1</sup> The mutual illumination of the arts in general, and the study of literature in its relation to the plastic arts in particular, is a discipline in its fledgling years that has not found its proper bearings and lacks a sound methodological foundation and a solid terminological framework. Its long but not always distinguished prehistory includes more or less systematic attempts to show either similarities or differences, to demonstrate the superiority of one art over the other, to polemicize against the fusion or separation of the arts, or to reduce all arts to one and the same – usually the mimetic – principle (as Charles Batteux did in his famous treatise *Les Beaux –Art reduits à un même principe* of 1746).

comum. Além disso, obras literárias preocupadas com a arte e com os artistas, reais ou imaginários, que dividem temas ou motivos com obras de arte, mas não mostram sinais de uma influência tangível, e aquelas que trabalham com a sinestesia são exemplos importantes e salientes de como a relação entre a obra de arte pode ser evidente.

### Literatura e pintura em Wilde e Verissimo

Dentre as definições dadas anteriormente por Weisstein (1982), parece-nos acertado escolher algumas para relacionar as ocorrências dentro das obras de Erico Verissimo e Oscar Wilde. Em *O tempo e o vento*, verificaremos que quando há alguma referência às artes plásticas, elas são feitas ou de maneira descritiva, ou então relacionadas ao estilo do autor, com a finalidade de dar ao seu texto uma ideia plástica. Porém, tais ocorrências apenas permeiam a obra, pois não há uma tentativa de afirmação estética ou mesmo uma pregação de um ideal artístico em si; o autor apenas usa sua experiência artística para tornar o texto mais “pictórico”. Já em *O retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde nos coloca um ideal de estética, e toda a concepção de *ars gratia artis* está ali inserida, aliada também ao seu estilo de escrita, a culminar não raro em descrições imagéticas. Logo, temos uma obra literária preocupada com a arte e com o artista, pois há uma profunda relação entre a arte criada, o artista e o retratado. A arte, podemos dizer, chega a prevalecer sobre o que se supõe real dentro do texto.

Verissimo, que por vezes se definiu como um escritor plástico-visual, demonstra isso também em *O tempo e o vento*; no segundo volume da obra temos a seguinte descrição da cidade de Santa Fé, vista de um aeroplano, pelo filho de Rodrigo Terra Cambará:

Olhou para baixo. Estava de novo sobrevoando sua cidade natal. Como Santa Fé tinha crescido naqueles últimos anos! Lá estava ela

esparramada sobre suas três colinas, com seu casario esbranquiçado, os telhados antigos e pardacentos a contrastar com o coral vivo das telhas francesas das construções mais novas; as faixas cinzentas das ruas calçadas de pedra-ferro a seguirem paralelamente ou a cortarem nítidas a sanguínea das ruas de terra batida; e, enchendo dum verde-escuro as casas daquele tabuleiro de xadrez, as maciças manchas do arvoredado de pomares e praças. Vista do alto, Santa Fé tinha um jeito miniatural e morto de maqueta, dum brinquedo a que a luz do sol, ao bater nas superfícies de vidro, água e metal, dava um certo lustro de verniz e coruscações de lentejoula. A cidade estava cercada de coxilhas que fugiam na direção de todos os horizontes, cortadas pela fita de ocre avermelhado das estradas. Era uma verde e impetuosa amplidão onde se desenhavam chácaras e fazendolas com suas casas brancas, moinhos de vento, pomares, hortas, cercados, pastagens, açudes... Aqui e ali, como remendos de diferente tecido naquele tapete ondulado, recortavam-se os quadriláteros cor de ferrugem das roças de terra recém-virada ou os contornos simétricos dos bosques de eucaliptos. De vez em quando, interpondo-se entre o sol e a terra, nuvens lançavam suas sombras sobre a face dos campos e das águas (Verissimo, 1995f, p.10).

Notamos que o uso das cores na descrição, bem como seus detalhes, fazem com que criemos uma imagem mental da cidade que ambienta a trama. Vista de cima, Santa Fé aparenta possuir uma profusão de cores e uma estrutura bem delineada. O autor chama a atenção do leitor para todos os detalhes, e não apenas para a cidade: as coxilhas, os açudes, as pastagens, configurando uma “verde e impetuosa amplidão” (Verissimo, 1995f, p.10), na qual se encaixa a cidade e as habitações ao redor. Quando volta os olhos para a trama, o leitor estabelece os contrastes de uma descrição pura e rica da cidade para confrontá-los com os vários problemas que ali ocorrem, percebendo então que o paradoxo entre a imagem e a realidade é visível, pois do alto tudo é belo e pictórico, porém em terra firme há vários contrastes, como o amontoado de casas

pobres nos bairros afastados, bem como as características das pessoas que habitam o lugar, que parecem não condizer com a beleza da descrição:

Como tudo na terra parecia limpo e simples! A própria carniça perdia sua sordidez, porque a distância a tornava invisível, sem cheiro e sem horror. Até o *Rosa-dos-ventos* não chegava o perfume dos ricos que viviam nos melhores palacetes de Santa Fé, nem a fedentina dos miseráveis que vegetavam nas malocas do Barro Preto, do Purgatório e da Sibéria. Voar – concluiu Eduardo – é mau, porque nos dá uma perspectiva errada das pessoas e dos fatos sociais, levando-nos a considerar mais as coisas limpas dos céus do que as coisas podres da terra. Será por olhar o mundo dum ângulo tão remoto que o velho Deus perdeu por completo o senso de proporção e justiça? (Verissimo, 1995f, p.11).

Sentado de novo junto da janela, Rodrigo olhava para os casebres miseráveis do Purgatório e para suas tortuosas ruas esbarrocadas de terra vermelha. E aqueles ranchos de madeira apodrecida, cobertos de palha ou capim; aquela mistura desordenada e sórdida de molambos, panelas, gaiolas, gamelas, latas, lixo; aquela confusão de cercas de taquara, becos, barrancos e quintais bravios – lembravam-lhe uma fotografia do reduto de Canudos que ele vira estampada numa revista. À frente de algumas das choupanas viam-se mulheres – chinocas, brancas, pretas, mulatas, cafuzas – a acenar para o trem; muitas delas tinham um filho pequeno nos braços e outro no ventre. Crianças seminuas e sujas, com enormes barrigas de opilados, brincavam na terra no meio de galinhas, cachorros e ossos de rês. Lá embaixo, no fundo dum barranco, corria o Riacho, a cuja beira uma cabocla batia roupa numa tábua, com o vestido escarlate arregaçado acima dos joelhos. Em todas as caras que Rodrigo vislumbrava, havia algo de terroso e cadavérico, uma lividez encardida que a luz meridiana tornava ainda mais acentuada. – Quanta miséria! (Verissimo, 1995f, p.69-70).

O contraponto usado pelo romancista serve para desvanecer a ideia de que as coisas são belas *por fora e por dentro*, principalmente no que tange ao conceito social. Do ponto de vista da observação as coisas são belas, servem para que ideais sejam construídos e causem uma impressão do belo construído; do ponto de vista da experiência, porém, os objetos ganham outro matiz, e o impacto é muito maior, chegando a causar repulsa e náusea. A “fedentina” ou a péssima condição dos pobres não chega ao nariz de quem os observa de longe, mas faz parte de quem convive com eles. Portanto, observar a realidade e projetar ideais baseados apenas na observação parece ser algo inútil e ilusório, uma vez que o problema central não pode ser resolvido à distância, mas deve ser também vivido ou, no mínimo, visto de perto.

De maneira mais microscópica, caso semelhante ocorre com Rodrigo. Quando ele se forma em medicina na cidade de Porto Alegre, seu desejo é voltar para a cidade natal e iniciar uma fase de expurgação da miséria nos bairros pobres; iria dar remédios, fazer consultas de graça, visitar os enfermos periodicamente, em suma, fazer do bem-estar do pobre e necessitado de “medicamento de boca e dinheiro” uma causa, um projeto de vida. Quando retorna, porém, só o fato de ver a miséria já o incomoda:

Agora, porém, frente a frente com a miséria que tanto o comovia quando apenas lembrada, ele esquecia os planos para sentir apenas o que o Purgatório oferecia como quadro. Aquelas gentes molambentas, maceradas e raquíticas, vistas da janela dum trem em movimento, não o comoviam simplesmente porque pareciam fazer parte duma pintura: não eram de carne e osso, mas de tinta (Verissimo, 1995f, p.70).

Essa indecisão e sua constante leviandade com relação aos planos que formula é um paradoxo que permeará toda a narrativa, pois é característica indispensável para a construção da personagem

de Rodrigo. Em sua juventude, é uma personagem idealista que parece ser portadora de belas ações, as quais todavia tornam-se mais difíceis de se concluírem pois estão isentas de beleza, e se não há beleza, não há deleite nem fruição.

Assim sendo, o estilo descritivo-imagético do romancista nos serve como plano de fundo para a análise dos acontecimentos do plano principal da narrativa, pois a estética da ambientação e do cenário do texto é perceptível apenas às personagens cujo lirismo transparece no texto. Para os “gaúchos” tradicionais, a paisagem é mero elemento constitutivo da natureza; entretanto, para certas personagens, o cenário serve não apenas para contemplação, como também para reflexões sobre a vida e o futuro. Rodrigo geralmente faz suas reflexões quando está em contato com algum fenômeno da natureza ou com a música; Floriano Cambará também usa desses momentos de contemplação para dar vazão às suas ideias, bem como Sílvia e Eduardo.

Saindo do plano urbano, passemos ao plano paisagístico. Este parece constituir-se, na visão do romancista, em vasto campo imagético e grande filão narrativo; em *O Continente*, por exemplo, temos a visão do Dr. Winter, o médico que sofre um processo de “obnubilação” e acaba por deixar-se ficar em Santa Fé. Sua impressão sobre o pôr do sol é a seguinte:

Os crepúsculos faziam-se mais ricos e longos, como se Deus ou lá quem quer que fosse dispusesse de mais tinta, de mais tempo e de mais arte para pintar o céu do anoitecer (Verissimo, 1995d, p.428).

Percebe-se, na narrativa, a nítida associação entre a literatura e a pintura, pois o narrador, além de descrever os pores do sol com riqueza de cores, compara-os, ou torna-os legítimas “obras de arte” de um artista superior. Mais adiante mais um trecho coloca a questão da natureza transformada em arte. O motivo principal da estada de Winter na cidade é principalmente a paisagem:

Se há coisa que lamento é não saber pintar. Tenho visto crepúsculos incrivelmente belos, tão belos que é uma pena que se percam. Alguém devia prendê-los numa tela. (Verissimo, 1995d, p.429).

Percebemos também na narrativa que Winter se apega mais à natureza que às pessoas do local. Seu olho é analítico, e para ele a vida do povo de Santa Fé é mesquinha, à exceção dos habitantes do sobrado, os Terra Cambará. A paisagem se configura mais interessante e mais preciosa do que os relacionamentos humanos. Ele cumpre seus deveres de médico, mas não se deixa influenciar pelas querelas existentes na cidade.

Rodrigo também se sente, por vezes, influenciado pela paisagem existente em Santa Fé. Tanto na cidade como no Angico, sua estância, ele sabe apreciar, como bom observador, não só o pôr do sol como também a natureza em si, e chega a transferir toda a sua percepção sensorial para esse mundo cheio de cores e tons diferentes. Longe dos quadros de artistas famosos, mas perto de uma paisagem tão rica, ele é absorvido por ela em certos momentos da narrativa, o que se configura numa tentativa do romancista de alternar momentos de lirismo com a trama histórica e mesmo com o enredo do texto. Além disso, a narrativa combina os momentos de prazer das personagens com a presença do sol, da luz, das flores, tornando o ambiente mais leve, para em seguida inserir a presença do vento e do frio em momentos de maior tensão; podemos sugerir que o sol é aliado dos bons episódios, enquanto o vento, fazendo-se presente quando algo importante acontece, é mais aliado dos momentos de melancolia, trazendo um prenúncio de tragédias ou de grandes sofrimentos. Daí, portanto, a presença da luz em prol do lirismo:

Resignava-se a gozar sozinho o quadro. O que havia de notável naquele pôr-do-sol era, além da riqueza cromática, a duração. Às vezes durante mais duma hora ficava sentado numa cadeira de balanço, à frente da casa, a observar as mutações de cor do céu.

Um dia, não se sofreu, montou a cavalo e mandou-se a galope na direção do sol poente, como se esperasse atingi-lo e trazer para casa nas mãos, nos alforjes, nos bolsos, um pouco daquela luminosa beleza [...] – olha só aquela cor por baixo da nuvem vermelha... Estás vendo? É verde, parece impossível, mas é verde.

– Chô mico.

– Quanta cor no céu! Vai tomando nota: púrpura, laranja, carmesim... ouro velho... ouro novo... prata... malva... roxo... verde... cor-de-rosa... pardo-avermelhado... azul desbotado... azul da Prússia... E aquelas nuvens crespas lá em cima, não te parecem os dorsos dum imenso rebanho de ovelhas? E a nuvem mais escura não será o vulto do pastor? (Verissimo, 1995f, p.189).

Nota-se que o objetivo de tal narrativa é transmitir ao leitor uma ideia da paisagem do lugar. Em dias de sol, tudo é belo e rico em cores. Para as personagens que viviam esses momentos, tudo era digno de ser retratado por grandes artistas, tanto que as comparações se fazem palpáveis nas longas descrições do narrador onisciente:

Lágrimas vieram-lhe aos olhos, e ele se quedou a perguntar a si mesmo como era que não tinha percebido antes (ou percebera e esquecerá?) que vivia talvez dentro duma das mais belas paisagens do mundo [...] Agora, este quadro o encantava e enternecia pelo que tinha de singelo e límpido se o deserto lembrava a transparência da aquarela e o trópico sugeria o lustroso empastamento do óleo, as Campinas do Rio Grande pareciam um quadro pintado a têmpera. Meio ofegante, Rodrigo contemplava a amplidão iluminada. O desenho e as cores do quadro não podiam ser mais sumários e discretos: o contorno ondulado das coxilhas, dum verde vivo que dava ao olhar a sensação que o cetim dá ao tato: caponetes dum verde-garrafa, azulados na distância, coroando as colinas ou perlongando as canhadas; barrancas e estradas como talhos sangrentos abertos no corpo da terra. Por cima de tudo, a luz

dourada da manhã e o céu azul duma palidez parelha e rútila de esmalte e duma inocência de pintura primitiva. A paisagem tinha a beleza plácida e enxuta de um poema acabado, a que não se pode tirar nem acrescentar a menor palavra (Verissimo, 1995b, p.172-3).

Em vários momentos da narrativa não podemos deixar de notar esse aspecto imagético, principalmente porque tal característica tende a dar suavidade ao texto, tornando-o mais lírico devido à sua plástica. A frequente comparação da paisagem com a pintura pode, por um lado, significar o desprezo do autor pelas obras de arte em detrimento da natureza e, por outro, valorizá-la, elevando-as à importância que certos artistas têm em virtude de suas obras; seus observadores valorizam mais a beleza captada por eles do que a própria natureza. Portanto, a natureza está em um plano elevado e a arte num plano secundário, pois esta se compara à natureza, e não o contrário:

Ora, vou me deixando ficar por uma espécie de dourada inércia propiciada por esta luz, este ar de paisagem de Corot... Sim, e por estas facilidades, confortos e pequenos prazeres cotidianos de drugstore (Verissimo, 1995a, p.871).

O romancista, ao criar essa paisagem artística, coloca também nas personagens que a apreciam uma percepção mais culta da realidade que as envolve. Personagens como Floriano, Rodrigo e Winter são conhecedores de arte, ao passo que Licurgo Cambará, Maria Valéria e mesmo Bibiana Terra não têm tal percepção. Para eles o dia nasce e se finda, como tem de ser; no caso das mulheres, a única coisa para a qual elas atentam é para o passar dos dias e a presença do vento. Daí a nossa opinião de que o lirismo evocado pelas personagens com relação à natureza é provocado primeiro pela observação, mas também deriva de certa característica lírica e de observação. Rodrigo tem percepção de sobra, e Floriano mais ainda, pois seu ostracismo o torna admirador da música e da natureza:

Eu gostaria – pensa Floriano – de fazer uma experiência: chamar a atenção do Eduardo para esta doce hora do entardecer em que as sombras vão ficando cor de violeta, a luz se faz mais branda e dourada, dando à paisagem não só mais dignidade como também uma espécie de quarta dimensão, impossível quando o sol está alto. Qual seria a reação dele? Claro, acharia que para apreciar a tarde pela tarde é algo assim como fazer arte pela arte – um fútil e inútil passatempo pequeno-burguês... Não, mas talvez eu me engane (Verissimo, 1995c, p.596).

Seria realmente a observação algo fútil dentro da narrativa? A nosso ver, as várias ocorrências de observação dentro da narrativa não levam as personagens a uma ação, mas sim a uma reflexão que, por consequência, leva à análise de fatos, de pessoas, e mesmo de ações. O ambiente ajuda nesse tipo de análise.

### A pintura como aliada na descrição de ambientes

Vemos que, principalmente em *O retrato*, a descrição de ambientes retrata uma transformação, pois com o decurso da história e a influência de valores europeus na vida cotidiana, muitos conceitos passam a ser diferentes no Brasil, e a ideia de arte também recebe outro matiz. Na região Sul, distante do Rio de Janeiro, as coisas também parecem acontecer com a mesma simultaneidade da capital do país. *O fin-de-siècle* proporciona uma série de mudanças quanto à vestimenta dos habitantes da cidade grande, quanto à cultura, e também quanto à decoração de ambientes.

No romance em questão determinados ambientes passam a receber mais cor e mais luz devido à inserção de quadros nas paredes, tapetes, vasos, móveis diferentes e espelhos, como sinônimo de ostentação e de moda, de acordo com o modelo europeu. Santa Fé é uma cidade que custou a evoluir, pois até o início do século o progresso não havia chegado a esse povoado que possuía já cerca de 150 anos, mas apenas dezesseis, de emancipação. Temos um

fragmento que representa com propriedade o que era Santa Fé e sua região nos tempos anteriores à sua emancipação. Dr. Winter via a cidade da seguinte maneira:

As casas eram pobres, primitivas, sem gosto nem conforto, quase vazias de móveis; em suas paredes caiadas não se via um quadro, uma nota de cor que lhes desse um pouco de graça. (...) Os homens machos da Província de São Pedro pareciam achar que toda a preocupação artística era, além de inútil, efeminada e por isso olhavam com repugnada desconfiança para os que se preocupavam com poesia, pintura ou certo tipo de música que não fossem as toadas monótonas de seus gaiteiros e violeiros (Verissimo, 1995e, p.364).

A crítica ao modo de vida dos gaúchos tradicionais é por diversas vezes mencionada na voz das personagens da obra. No texto, o gaúcho “macho” não se adéqua à ideia de conforto, achando-o uma coisa supérflua e ao mesmo tempo feminina. Quando a modernidade chega, Rodrigo pensa rapidamente em mudar todo o ambiente do sobrado em prol do conforto e da moda, pois, já na época do Dr. Winter, era “pena que não houvesse ali bons tapetes e quadros” (Verissimo, 1995e, p.410). Rodrigo, então como ascendente a dândi que era, passa a imaginar uma reforma grande em sua casa, para que ela tenha mais alegria, mais luz e cores, com a utilização de tapetes, móveis novos e quadros:

– Se dependesse só de mim – murmurou Rodrigo – eu tirava também aquele retrato do Júlio de Castilhos da parede do escritório...

– Se você tirar, seu pai bota o mundo abaixo.

– Não é que eu não admire o homem... Mas acontece que esse retrato tem alguma coisa de cemitério, de mausoléu. Temos de alegrar esta casa. Precisamos de cor!

Estava pensando em quadros com mulheres nuas – nus artísticos, naturalmente – reproduções de obras de pintores famosos como Rubens, Ticiano, Manet, Renoir... Ah! Como ele gostaria de ter no

Sobrado as sugestivas pinturas de Toulouse-Lautrec, tão típicas da galante vida parisiense! (Verissimo, 1995g, p.298).

Obviamente, todos os desejos de Rodrigo eram extravagantes demais para seu pai e sua tia. Note-se que o símbolo maior de decoração do sobrado era apenas o retrato do líder revolucionário Júlio de Castilhos, além de alguns calendários espalhados pela casa. A tentativa de modernização do sobrado se dá de maneira um tanto oculta, e não de maneira radical, pois Rodrigo vai aos poucos transformando o ambiente ao seu modo. O projeto de colocar pinturas nas paredes, por exemplo, é lento, como tudo que se quisesse em uma cidade tão distante das capitais.

Entretanto, a casa ganha mais cor e vida, além de som; a música faz parte de todas as tertúlias promovidas por Rodrigo no sobrado, regadas com bom vinho, champanhe e conversas a girar em torno de política e arte.

O único lugar que não sofre alteração estética é o Angico. Na estância, tudo permanece à maneira de Licurgo Cambará, o gaúcho tradicional. O protesto do jovem dândi é velado, mas não encontra eco, pois ali o espaço não lhe diz tanto respeito quanto o sobrado. Ali é o espaço rústico onde seu pai e irmão passam a maior parte do tempo. É com certa ironia que o irmão observa não haver completa ausência de estética na casa:

Nas paredes caiadas não se via um quadro sequer. Nas janelas, nenhuma cortina. Na sala de jantar, como suprema concessão à arte, mas assim mesmo por mediação do comércio, pendia da parede um calendário da Casa Sol, com um cromo desbotado: um castelo medieval alemão a espelhar-se nas águas do Reno. Com seu manso sarcasmo, Toríbio lembrou ao irmão que a casa não era de todo destituída de objetos de arte. Não havia na parede de seu quarto de dormir umas velhas boleadeiras retovadas? E o crucifixo histórico no quarto da Dinda, com seu Cristo de nariz carcomido? E a adaga enferrujada e sem bainha que pendia da parede dos “aposentos”

do senhor do Angico? [...] Se o velho não fosse tão cabeçudo, aquela estância podia ser um paraíso. Teria luz elétrica, um gramofone, boas poltronas e camas, uns móveis simpáticos, quadros nas paredes (Verissimo, 1995f, p.162,165).

O modo rústico do povo do lugar contrasta de maneira gritante com os modos de vida de Rodrigo, adquiridos em Porto Alegre e baseados em um modo europeu de vida. O que ele tenciona é trazer a França para o Rio Grande do Sul, uma vez que ele não pode ir até lá. Notamos, portanto, uma grande influência da cultura europeia em Rodrigo, o que será uma das causas principais de seu dandismo e de seu esmero com relação às coisas belas. Quanto ao gaúcho tradicional e seu desdém pelo conforto, ele se manifesta da seguinte maneira:

Vou escrever um ensaio sobre o gaúcho e seu horror ao conforto. [...] Vou provar como para nossa gente (e não esqueças que o velho Licurgo é um tipo gaúcho serrano) conforto e arte são coisas femininas, indignas dum homem. Vem dessa superstição a nossa pobreza em matéria de pintura, escultura, literatura e até folclore (Verissimo, 1995h, p.163).

Notamos que a disparidade entre o mundo almejado por Rodrigo e aquele em que vive é visivelmente gritante, uma vez que seus hábitos não são os de um habitante comum do lugar. Há que se salientar que, em sua temporada na capital, recebeu influência dos costumes modernos da época, que eram essencialmente franceses. Assim, possuir em casa elementos estéticos é estar, de certa forma, ligado à Europa, e essa é aparentemente uma maneira de não se deixar influenciar pelos hábitos locais, considerados grosseiros por ele.

Quanto à tia, Maria Valéria, apesar de Rodrigo sempre convencê-la das mudanças que fazia, não era com satisfação que ela recebia tais transformações; sempre havia um motivo para

críticas ao sobrinho e seus luxos. As críticas quanto à estética do local cessam apenas quando ela já está cega, e não pode perceber as mudanças do sobrado:

A velha, por exemplo, não sabe que uma toalha de linho amarelo cobre agora a mesa, nem que o serviço de café é de cerâmica cor de terra de Siena, em desenho não-convencional. Se soubesse, protestaria contra todo “este desfrute”. Faz relativamente pouco que se vêem tapetes nos soalhos das salas principais do Sobrado, cortinas nas janelas e uns quadros nas paredes: reproduções de Degas, Cézanne, Utrillo e Renoir. Antes, além do retrato de Rodrigo, dumas fotografias ampliadas e pintadas a óleo de pessoas falecidas, enquadradas em funéreas molduras cor de ouro velho, o mais que Maria Valéria se permitia ter em casa em matéria de “arte” eram os cromos das folhinhas que a Casa Sol distribuía como brinde entre seus fregueses (Verissimo, 1995g, p.555).

A capacidade de percepção de Maria Valéria, a despeito de sua cegueira, era insuficiente apenas quanto à visão; ela “via” muito mais do que se supunha quando se tratava de emoções, de relacionamentos e de harmonia do ambiente. Sabia, por exemplo, quem entrava e saía, conhecia a casa e andava por ela mesmo sem enxergar, além de saber as horas com precisão. Como seus conceitos de estética eram mínimos e ela não se interessava por isso, passou a não se importar com eles.

Por fim, ainda quanto à plástica dos ambientes, temos uma ambientação do cemitério de Santa Fé no dia do sepultamento da mãe de Arão Stein, um comunista protegido de Rodrigo. Floriano observa a cena do seguinte modo:

Olhando para o pequeno grupo que rodeava a sepultura recém-fechada, começava a ver a cena dum ângulo plástico. Havia, porém, algo de errado no quadro. Aquele enterro nada tinha a ver com a manhã festiva: pedia, isso sim, um pressago do céu de sépia, como

o de certas telas de El Greco. As palavras do patriarca, bem como o choro das velhas, perdiam-se na amplidão luminosa (Verissimo, 1995a, p.761).

O contraste na cena se dá de duas maneiras: primeiro, a tristeza que se confunde com a alegria do cenário matinal e ao mesmo tempo destoa deste, e segundo, o lamento parecendo impróprio para um dia tão luminoso. Pode-se dizer que a plástica do dia, bem como sua alegria, é mais significativa do que a cerimônia do sepultamento. É a vida se sobressaindo à morte.

### A pintura e a descrição de personagens

Além da descrição de paisagens e de ambientes em sua obra, podemos identificar o uso que o romancista faz da pintura e de obras clássicas ao descrever certas personagens. O leitor verificará que o uso adequado da comparação entre as personagens e seus correspondentes na pintura pode ajudar-lhe a criar uma imagem delas no próprio romance, podendo ainda estabelecer uma plástica mais perfeita, além da ideia escrita.

O Dr. Winter é descrito da seguinte maneira:

E só de pensar nisso Carl ficou sacudido de riso. Baixou os olhos na contemplação do próprio corpo. Era magro e dessangrado como o Crucificado de Van der Weyden que ele vira em Viena. Apenas o Cristo da pintura não usava óculos. Nem era ruivo. Nem formado em medicina. Nem... *Ach!... Du bist ein Hanswurst, Carl!* (Verissimo, 1995e, p.355).

Sugere-se que o médico, ao ser comparado com o Cristo, apesar da semelhança com a imagem, por dentro não possui as mesmas qualidades. As reticências que coloca, seguidas da interjeição, sugerem também que o Cristo não possui pensamentos impuros e maldosos como ele, nem é o bufão que Winter se imagina.

Outra personagem a ser comparada com uma pintura é Mariquinhas Matos, um dos partidos mais interessantes de Santa Fé que, apesar de sua beleza e de seu sorriso cativante de Mona Lisa, não conquista ninguém e vive seus dias na solidão e na miséria:

Havia dois anos, numas férias, Rodrigo escrevera para o semanário local uma crônica sobre as moças de Santa Fé na qual se referia “à encantadora Mariquinhas Matos, com seu enigmático sorriso de Gioconda”. Desde então todos passaram a chamar-lhe “Gioconda” e a moça não só começou a portar-se de modo a fazer jus à legenda como também, ao que parecia, convencera-se de que as palavras do cronista encerravam uma velada declaração de amor. Rodrigo cumprimentou-a amavelmente. A moça armou seu melhor sorriso de Mona Lisa e inclinou também a cabeça (Verissimo, 1995f, p.73).

Sempre que é mencionada, Mariquinhas está acompanhada de seu enigmático sorriso, característica que levou muitos rapazes a se interessarem por ela. À janela, parecia a própria obra de Da Vinci, pois “lá estava a Gioconda, como uma pintura emoldurada pelos caixilhos da janela” (Verissimo, 1995f, p.213).

Há, porém, personagens mais interessantes que Mariquinhas na obra, como o tenente Rubim, por exemplo, com suas opiniões baseadas em Nietzsche de que os homens vivem enquanto são fortes, e estes dominam os mais fracos. Rubim é assim descrito pelo narrador:

Parecia o comandante do regimento de infantaria de uma figura saída dum cartaz impresso em rica tricromia, com tinta ainda fresca. [...] De novo concentrou a atenção em Rubim e por um instante ficou a contemplar, como a uma pintura, o jovem oficial de túnica azul-ferrete, aquele homem duma fealdade patética que tentava, à custa dum aprumo militar forçado, esconder seu aspecto de mestre-escola (Verissimo, 1995f, p.139,150).

Rubim é personagem de força dentro do romance, pois é um dos que conduzem, por um largo período da narrativa, as discussões sobre arte, literatura e política nos serões do sobrado. O romancista parece dar importância pictórica às personagens mais representativas do romance porque, dessa maneira, elas tendem a receber um ângulo mais delineado. Ou seja, elas recebem a importância de uma obra de arte reconhecida pelo cânone artístico. Vemos com frequência a menção a artistas e quadros famosos, descrições pictóricas e ambientações que condizem com paisagens retratadas pelos pintores citados. Em alguns momentos, podemos até dizer que a ambientação do romance poderia estar dentro de uma pintura, e que as cores que o compõem são dignas de uma obra de arte.

No caso da menção a artistas, temos um belo exemplo no momento em que surge Toni Weber, a jovem de uma família de músicos austríacos que passou um tempo em Santa Fé:

Ah! La *Fraulein* tinha um rosto belíssimo que lembrava o das madonas de Botticelli.

Rodrigo, porém, relutava em deixar-se seduzir.

– As madonas de Botticelli não são o meu gênero (Verissimo, 1995g, p.498).

Na realidade, Rodrigo relutava em conhecer os austríacos, uma vez que o país fora anexado à Alemanha e, em razão disso, era a favor dos alemães na Segunda Guerra. A qualificação de Carbone tampouco merece destaque, pois a jovem artista, que tanto encanta Rodrigo, era muito diferente das madonas de Botticelli. Veremos, então, que a relutância do moço em conhecer Toni Weber era um simples capricho infantil provocado por algo que, no fundo, não era de seu interesse, já que seu amor pelas mulheres bonitas superava qualquer ódio:

O Dr. Carbone estava enganado. A *Fraulein* não tinha a cara rechonchuda das madonas de Botticelli cujas bocas em geral

pareciam estúpidos botões de rosa. Sua face era dum perfeito oval e os olhos claros duma tonalidade que Rodrigo de longe não podia discernir. Entretanto, o que mais o fascinava naquele rosto emoldurado por cabelos castanhos com reflexos de bronze, eram os zigomas levemente salientes e a boca rasgada de lábios polpudos e sugestivos (Verissimo, 1995g, p.500).

Na descrição dos filhos de Rodrigo, o romancista também opta por compará-los a trabalhos de artistas, como legítimas “obras de arte”:

Referindo-se ao aspecto físico dos filhos, Rodrigo costumava dizer que – se Jango, o de rosto oblongo, lembrava uma figura de El Greco, e Bibi, Eduardo e Floriano pareciam infantes saídos duma tela de Velásquez – Alicinha só podia ter sido pintada por Fra Angelico. A menina que ali estava, calada e séria ao lado da mãe, era mesmo duma beleza de anjo florentino (Verissimo, 1995b, p.67).

Os dados colocados pelo autor exigem que o leitor tenha certo conhecimento de pintura para conseguir captar uma descrição exata de suas personagens, pois apenas tendo acesso às obras dos artistas citados é que se consegue depreender uma definição precisa da imagem das personagens em questão.

No caso de Maria Valéria, possivelmente a personagem mais significativa de todo o romance por sua firme postura e racionalidade inabalável, a descrição vem do seguinte modo:

O curioso era que às vezes essa cabeça dava a impressão de ter apenas duas dimensões. Rodrigo brincava com a absurda mas divertida ideia de que a tia tinha sido “pintada” por Modigliani, o artista que agora tanto furor causava em Paris. Maria Valéria parecia mesmo uma pintura, ali imóvel à cabeceira da mesa. Havia em seu rosto uma expressão de serena mas irresistível energia,

difícil de localizar. Estaria nos olhos escuros e graúdos, levemente exorbitados? Ou no nariz agressivamente agudo e comprido? Não. Devia estar no desenho decidido da boca rasgada e pouco afeita ao sorriso. E também na voz seca e autoritária, que dispensava o auxílio de gestos (Verissimo, 1995b, p.254).

Esse é um dos melhores parágrafos que definem a personagem da tia de Rodrigo, tanto psicológica quanto fisicamente. Maria Valéria é, baseada no modelo das mulheres criadas pelo romancista, a base de grande parte da narrativa, e suas atitudes carinhosamente ríspidas e sempre responsáveis, sua múltipla capacidade de percepção das coisas e sua posição perante a vida fazem dela uma personagem inabalável, que suporta guerras e conflitos sem reclamações. Talvez a tia de Rodrigo possa ter sido “pintada por Modigliani” (Verissimo, 1995b, p.254), porém sua força e capacidade de movimentação no romance não vêm do artista, mas sim do romancista.

Por fim, destacamos um trecho em que o narrador demonstra sua capacidade de unir a pintura à descrição e de tornar o ambiente plástico:

O maior aliado que o sol encontra aqui na sua tentativa de animar o ambiente é a reprodução em tamanho natural dum quadro de Van Gogh, de cores vivas e quentes, e que parece ser também um foco de luz. Maria Valéria segura a xícara com ambas as mãos e leva-as aos lábios. A fumaça lhe sobe para o rosto dum moreno terroso de cigana, onde rugas fundas se cruzam e entrecruzam como gretas no leito adusto dum rio que secou. Por um instante Floriano fica a comparar a face da velha com a da figura do quadro.

– Não achas que a Dinda e aquele camponês podiam ser parentes chegados? – pergunta. [...]

– Acho que já te contei, Sílvia, por que comprei essa reprodução de Van Gogh. Encontrei-a numa livraria de Nova York. Gostei das

cores, desse fundo de laranja queimado contrastando com o blusão azul e o chapéu cor de sol. Mas o que mais me tocou foi a cara desse camponês mediterrâneo. Achei nele uma aparência extraordinária com o vovô Babalo...

Sílvia torna a voltar a cabeça.

– Tens razão...

– [...] a cara angulosa, a tez tostada, a barbicha branca, os olhos, os olhos ao mesmo tempo bondosos e lustrosos de malícia. E repara nas mãos... que integridade! São mãos de gente acostumada a mexer na terra.

– Eu me lembro que, ao ver este quadro pela primeira vez, o velho Liroca notou logo essa espécie de lenço vermelho que o homem tem no pescoço e perguntou: “Quem é o maragato?” (Verissimo, 1995c, p.556-557).

O fragmento acima parece uma tentativa de unir as artes plásticas ao regional, bem como a descrição da personagem da obra à personagem do texto, no caso o retratado com Babalo, sogro de Rodrigo. Além disso, há a questão do ambiente descrito na pintura, que por vezes condiz com a descrição de paisagens e de ambiente usadas pelo romancista no texto. Plasticamente, um camponês e um gaúcho se unem por intermédio da literatura e da pintura, e se encontram pelos olhos observadores de determinadas personagens.

Podemos constatar, ao fim dessas considerações sobre literatura e pintura, que Erico Verissimo pode ser considerado tão esteta quanto Oscar Wilde sob alguns aspectos. Nas descrições de ambientes, por exemplo, o romancista brasileiro possui amplo poder de uso de cores, luz e sombra que são aliados à narrativa, dando-lhe um toque plástico, aspecto abundante no texto de Wilde. Quanto ao uso da pintura na descrição de tipos, Verissimo parece se sobressair a Wilde quando os assimila a obras de arte; porém, o romancista inglês não depende da comparação em seu texto; ele

*cria* imagens e movimento, e não as compara, seu texto é plástico exatamente porque evoca no leitor as projeções imagéticas com base em sua própria descrição.

Assim temos, portanto, uma estética wildeana baseada na criação, e uma estética verissimiana baseada na comparação entre os tipos criados e em obras de arte e artistas conhecidos, possuindo, porém, momentos de intensa plasticidade.

## O dandismo, a vaidade e o espelho: implicações

O que o traz assim tão cedo? Considerava que, como o dândi que é, nunca se levantasse antes das duas horas e jamais aparecesse antes das cinco (Wilde, 2002, p.121).

A gratuidade era um luxo de intelectual decadente. Voar sem objetivo útil, voar simplesmente por um prazer individualista que não trazia nenhum proveito à coletividade, era sem a menor dúvida um divertimento burguês (Verissimo, 1995f, p.10).

Sejamos egoístas. Bebamos vinhos estrangeiros e comamos caviar. A vida é curta – ergueu a taça (Verissimo, 1995g, p.303).



romance *O retrato de Dorian Gray*, considerado um dos expoentes do Decadentismo europeu, possui características que sem dúvida nos remetem à essência do período literário. Uma das razões dessa presença decadentista no romance é a sua data de publicação e também a posição de Oscar Wilde com relação ao movimento, uma vez que foi um dos escritores mais expressivos da decadência inglesa, não só por seu exotismo pessoal, mas também por textos como *Salomé* e *O retrato de Dorian Gray*, os quais traduzem com fidelidade os traços propostos pelos chamados escritores decadentes. Além disso, a relação de Wilde com escritores da mesma época, especialmente Joris-Karl Huysmans e Walter Pater, iniciadores do Decadentismo na Europa e Inglaterra, respectivamente, faz com que tais traços sejam inseridos em sua obra.

Surgido na França durante a década de 1880 e 1890, o Decadentismo teve como linha mestra o resgate de características românticas e o embate com as ideias literárias do período em questão. Por estarem contra o movimento naturalista então vigente, foram denominados *decadentes* os artistas pertencentes à nova escola; daí a alcunha Decadentismo.

Esse movimento, segundo Tringali (1994), tinha como principais características o *poeta maldito* dentro da sociedade em decadência pelo fato de ela ser totalmente materialista, desprezando assim sua arte; a teoria da *arte pela arte* e sua sublimação, revista sem visões retóricas; o *vulgar* com importância nula, sobressaindo-se o *original* como real critério de valor. Os decadentes, sobretudo, caminhavam na direção oposta à da sociedade e da arte, pois para eles a oposição e o contrário é que se destacavam; a questão do *belo artificial*, em que a natureza perde espaço para as coisas artificiais, é plenamente ressaltada; o *dandismo* é a característica chave do movimento, pois é nos dândis que veremos os aspectos do movimento aflorarem, aliados ao tédio e à melancolia.

No caso de Faria (1988, p.56), as características do movimento decadente são ressaltadas de maneira mais pontual, ressaltando-se “verbalismo, perversão sexual, artificialidade, egoísmo, curiosidade mórbida pelas coisas misteriosas e o prazer das sensações raras”, ingredientes essenciais para a construção da personalidade do dândi. Além disso, a questão do *blasé* é colocada em evidência, uma vez que é uma das qualidades essenciais do decadente, uma vez que a despreocupação com as coisas do mundo se torna evidente. Ainda segundo Faria (1988, p.56), o uso das palavras é fundamental para a aquisição de um perfil da atmosfera decadente, pois “a linguagem do decadente torna-se um fim em si mesmo, sendo o próprio foco de atenção onde o vocabulário, a sintaxe e as imagens criam uma pesada atmosfera estática de langor e frustração. O tempo confunde-se com o espaço numa sensação de ausência total de movimento”. É o caso de *Salomé*, peça em que o uso das palavras é essencial na

criação do ambiente, bem como na sugestão de movimentos e cores, e também de *O retrato de Dorian Gray*, obra na qual a ausência de ação é intensa, e que parece ser intencionalmente provocada para adequar a trama à sua personagem.

Como dissemos, as características acima citadas ocorrem em grande parte na obra do escritor francês Joris-Karl Huysmans, mais particularmente no romance *Às avessas*. Considerada a principal obra do movimento decadentista, ela retrata a vida da personagem Des Esseintes, levada aos extremos do tédio e da recusa à natureza em detrimento das coisas artificiais, da prática do dandismo e do gosto por coisas raras. Des Esseintes é um jovem solitário que vive isolado após uma longa temporada de perversão e de uma vida desregrada. Passa a experimentar diversos tipos de decoração em sua casa, juntando a isso diversas cores com significados excêntricos e que melhor se ajustavam à sua maneira de pensar e ao seu conforto. Fica acordado à noite e dorme durante o dia, tem gosto por obras raras, traz seus livros encadernados em capas ricamente decoradas e sua biblioteca é organizada e reorganizada diversas vezes; tem gosto por perfumes e por pedras preciosas, tanto que quis enfeitar uma tartaruga cravejando-a com suas pedras preciosas, fazendo assim um mostruário para elas. O animal fica tão pesado que não suporta o peso do próprio corpo e morre. Ao fim da obra a personagem está muito debilitada por conta de suas refeições parcas e requintadas, e passa a ter que tomar suplementos vitamínicos para viver. Note-se que, nesse contexto, a presença do tédio da vida, o cansaço e o ostracismo provocado pela fuga do mundo exterior fazem com que a obra seja *blasé* por si. Tudo é estático, não há o mínimo de ação, e o requinte se sobressai a todo o momento.

O próprio livro nasce de um momento de êxtase, de um sonho tido por Huysmans, no qual teve a visão de um romance que retratava um banquete para os sentidos, uma mistura de sons, aromas e pinturas. Alguns críticos consideram a personagem de

Des Esseintes como a primeira personagem bissexual da história da literatura. Após a publicação do romance, Huysmans envolveu-se com as ciências ocultas e passou a ser perseguido. Resolveu, então, enclausurar-se em um mosteiro, vivendo, ironicamente, tão enclausurado quanto a personagem que criou.

Assim, *Às avessas* foi um dos livros a influenciarem Wilde em *O retrato de Dorian Gray*, haja vista o comportamento da personagem principal e da narrativa sob vários aspectos, principalmente sob o âmbito das semelhanças entre Dorian Gray e Des Esseintes; ambos possuem prazeres requintados, gostam de coisas raras, e sua vaidade é expressa como parte quase inerente de suas necessidades mais vitais. Suas preocupações, na maioria das vezes inúteis para as pessoas comuns, tornam-se extremamente importantes para em seguida serem deixadas de lado como se não tivessem sido iniciadas.

Veja-se o caso de Dorian Gray ao passar a estudar os perfumes, as joias raras, os instrumentos musicais e os bordados. Por dias e dias sua atenção focava-se em um elemento diferente do exótico, levando-o a procurar por minúcias, as quais pareciam ser a razão de toda a sua preocupação com as coisas de seu interesse. Seu cuidado ao vestir-se faz pensar que tinha todo o tempo do mundo, mesmo quando estava atrasado para os “compromissos”: jantares, almoços, teatro, passeios... No caso de Des Esseintes, a preocupação é a mesma com seus livros raros, seu requinte na decoração da casa, seu mostruário de joias, seu extravagante bebedouro de bebidas alcoólicas, em que para cada qual havia um som correspondente e, assim, passava um tempo a organizar orquestras com o simples ato de beber.

Há, é necessário frisar, diferenças entre as duas personagens acima, principalmente no aspecto da estética e também do físico. Ambos são jovens, porém Dorian Gray é mais aceito em sociedade, e sua presença é algo obrigatório em todos os compromissos sociais de Londres. É bonito, encantador, e anda sempre muito bem

trajado, segundo a moda vigente; já Des Esseintes vive recluso, embora tenha antes de sua reclusão passado por momentos de muita extravagância, de orgias dedicadas ao prazer da carne, até atingir o cansaço. Portanto, sua vaidade passa a ser algo apenas para a autossatisfação, à medida que a vaidade de Dorian é objeto de autossatisfação, mas também para outros reconhecerem.

Além do dandismo em voga na época e da busca dessa fruição da arte pela arte proporcionada pelo Decadentismo, vemos que a capital do movimento decadente é Paris, e seu esteio literário e artístico é a França. Em seguida o movimento concentra-se também na Inglaterra, com as figuras de Aubrey Beardsley e Walter Pater, seguidos por Oscar Wilde. É, entretanto, sobretudo a França que vai marcar presença na divulgação do Decadentismo em outros países. No caso específico do Brasil, a França torna-se um modelo consolidado de estética, de moda e de literatura vigentes. Observa-se o nascimento da *Belle Époque* no nosso meio na última década do século XIX, em que todos os conceitos são ditados pela norma francesa; as pessoas vestem-se segundo o modelo francês, leem-se revistas francesas como *L'illustration*, *La Vogue* e *Mercur de France*; muito da mobília e da tapeçaria usada no Brasil da época vem da França.

A literatura decadente entrou no Brasil com a influência de Huysmans e Wilde. O romance *A mulata* (1896), de Carlos Malheiro (1875-1941), considerado “a obra que fixa definitivamente a entrada da literatura decadente no Brasil” (Faria, 1988, p.69), traz vários elementos de *Às avessas* e de *O retrato de Dorian Gray*. Posteriormente encontraremos outros escritores e poetas como Dario Veloso, Gonzaga Duque, Medeiros e Albuquerque, além da figura de João do Rio. Este é visto como o maior representante de Oscar Wilde no Brasil, visto que trajava à Wilde, era tradutor das obras do escritor britânico e dele recebeu grande influência ao escrever seus próprios textos. Era tão fascinado por Wilde (por consequência, também por Dorian Gray) que, além de traduzir as

obras do escritor, divulgava-as com grande fervor, chegando a dizer que “*O retrato de Dorian Gray* é o livro de ficção mais sensacional da terra” (João do Rio *apud* FARIA, 1988, p.179). O Rio de Janeiro estava, portanto, contaminado com a febre francesa que chegou e não dava mostras de acabar tão cedo, o que ocorre apenas em 1930. Prova disso é a grande fixação dos escritores brasileiros pela produção literária europeia, diga-se de passagem, a produção essencialmente francesa e inglesa.

No bojo desta discussão sobre a influência francesa no Brasil e a chegada da literatura decadente, há duas questões que nos intrigam sobremaneira. A primeira diz respeito à abrangência do Decadentismo no Brasil, e não apenas na capital. Parece, claro, que o epicentro do movimento decadente ocorreu na corte; porém, será que não percorreu o país, encontrando outras matrizes que o reproduzissem com aspectos um pouco diferentes? De acordo com a obra de Carollo (1980), algumas das principais revistas literárias a divulgar o movimento decadentista, ou decadista, encontravam-se no Paraná, em Minas Gerais e na Bahia. Os periódicos paranaenses eram a *Revista Azul* (1893), *O Cenáculo* (1895), *Galáxia* (1897), *A Pena* (1897), *O Sapo* (1898) e *Pallium* (1898), entre outros; em Minas Gerais, destacavam-se a revista *Minas Artística* (1901) e a revista *Horus* (1902). Num período mais tardio, veremos aflorar a revista *Nova Cruzada* (1901). Na maioria dessas revistas, há a divulgação do movimento decadente ou do simbolista, uma vez que o conceito de ambos é de difícil divisão. Os textos seguem a proposta francesa, e o conceito de arte pela arte é então posto em prática. Podemos, portanto, notar que não apenas o Rio de Janeiro foi partidário da evolução do Decadentismo, mas também outras partes do Brasil.

A segunda questão a ser considerada leva-nos ao fato de que, por ser o Decadentismo ou mesmo o Simbolismo movimentos de curta duração, eles parecem ter reflexo no trabalho de alguns escritores cuja obra inicia-se um pouco mais tarde. Tais escritores,

por exemplo os da segunda década do século passado, ainda não adeptos da ideia do movimento modernista, e principalmente os de fora do eixo Rio-São Paulo, continuaram com a herança simbolista-decadentista, influenciados ainda por autores franceses como Anatole France, Villiers de L'Isle Adam e Verlaine.

É entre esses herdeiros remotos que surge a figura do gaúcho Erico Verissimo. Em um capítulo anterior já discorreremos a respeito das influências recebidas pelo romancista e entre elas estão os franceses elencados acima. Verissimo passa a moldar sua obra com aspectos sociais, conseguindo assim uma espécie de atualização literária do Decadentismo. Sua narrativa, ao mesmo tempo em que divaga, chama à reflexão sobre fatores sociais. O “barro da vida”, evitado em suas primeiras narrativas, é amplamente explorado em suas obras posteriores, caracterizando uma maneira diferente de pensar, num momento em que a capacidade de reflexão estava tolhida pela censura.

Além da capacidade de reflexão, notamos que o narrador expressa suas ideias moldado em características de outros romancistas. Além dos franceses, Verissimo parece ter lido muito da literatura inglesa, fato que já foi colocado no capítulo das influências. Parece, sobretudo na obra *O retrato*, ter colocado no protagonista e em algumas personagens muito das características do romance de Oscar Wilde. Nossa proposta é tentar enumerar, neste capítulo, algumas das características relativas ao dandismo e ao Decadentismo, fazendo com que se prove a existência de um elo de ligação entre uma obra de meados do século XX e as obras decadentistas do fim do século XIX.

Em *O tempo e o vento*, é fato que a narrativa transita em torno da história do clã dos Terra Cambará, discorrendo sobre sua ascensão e queda concomitantemente com o curso da própria história do Brasil ao longo de duzentos anos, a saber, de 1745 a 1945. O primeiro volume, *O Continente*, possui uma narrativa com grande cunho regionalista a retratar a origem da família em questão

e também a origem do estado do Rio Grande do Sul. No terceiro volume, *O arquipélago*, encontraremos uma narrativa centrada na história política do Brasil da primeira metade do século XX, com suas revoluções, sua ditadura e seus golpes de estado.

Nossa preocupação é justamente com o segundo volume, *O retrato*, que parece ser uma espécie de pausa dentro do curso desse romance-rio. Ao discorrer sobre as personagens mais importantes da família Terra Cambará, o narrador retrata neste volume o seu auge e, ironicamente, o seu princípio de queda. Paradoxalmente, após retratar personagens como Ana Terra, o capitão Rodrigo Cambará, Pedro Terra, Bibiana Terra e Licurgo Cambará, o narrador nos apresenta dentro da família uma espécie de opositor dos costumes do clã: o doutor Rodrigo Terra Cambará, homônimo de seu bisavô.

*O retrato* inicia-se em 1945 e possui uma série de *flash-backs*, e o retorno da narrativa é ao auge da *belle époque* brasileira, cheia do luxo e da pompa franceses. Rodrigo Cambará retorna à sua cidade natal cheio de planos, prometendo a si mesmo uma série de mudanças, pois não aceitava os desmandos do chefe político local e a miséria dos bairros pobres. No entanto, todos os seus planos caem por terra justamente por ele ter horror à pobreza e por possuir uma vaidade que é incomum aos homens da família. Seu pai o acha um perdulário, seu irmão o trata com ironia em razão de seus modos, e sua tia raramente aprova seus desmandos. Essa falta de metas de Rodrigo e o seu mergulho na vaidade são fatores que aceleram a decadência da família, aliados aos problemas dos próprios latifundiários que, cada vez mais, perdem espaço para o progresso e para a modernidade; é a vez da ascensão dos imigrantes. Rodrigo seguirá uma trajetória diferente da de seus parentes, pois entrará para a política, e sob a proteção de Getúlio Vargas, tornar-se-á deputado estadual, fazendo algumas melhorias em sua cidade, mas sempre visando sua ambição pessoal. No fim de tudo, ele não se realiza em nada, pois é mau filho, mau marido, mau político e mau pai.

Passemos, primeiramente, ao Rodrigo jovem, pois é neste que se encontram as características do dândi que procuramos. Sua vaidade é excessiva, seu gosto por coisas requintadas é evidente. Passa horas diante do espelho, admirando-se e divagando sobre nada. Quase nunca se entrega a problemas sérios, e coisas fúteis ocupam sua mente. A semelhança com Dorian Gray já passa a ser evidente a partir desse momento, pois ambos são jovens e vaidosos. Assim que Rodrigo chega a Santa Fé, conversa com o irmão:

- Achas que eu mudei muito? [...]
- Um pouquinho.
- Naturalmente queres dizer que sou um *dandy*.
- Mais ou menos (Verissimo, 1995f, p.77).

A mudança da personagem é visível por seus comentários e sua forma de trajar. A estada em Porto Alegre o transforma por completo, pois ele mesmo afirma que se entregara a orgias e festas intermináveis na capital durante o curso de medicina. A figura do dândi parece ser carregada de preconceitos e ter como sinônimo “vagabundo” ou “preguiçoso”. Na sociedade gaúcha parece que a situação agrava-se ainda mais, pois aos adjetivos acima adiciona-se “homossexual”.

Mas a mudança de Rodrigo não gira em torno apenas de seu comportamento, mas também do propósito de mudar o comportamento das outras pessoas a seu redor. Ele acha tudo muito triste, muito escuro, sem música, sem festas. Pensa que é seu dever mudar as coisas há muito estabelecidas:

Precisamos mudar de vida, Bio. O Sobrado é uma casa triste. Temos de fazer lá umas tertúlias, uns serões, convidar gente interessante, conversar, ouvir música, dar mais alma àquele casarão. E para animar uma festa não há nada como uma boa vinhaça, bons charutos e um caviarzinho (Verissimo, 1995f, p.107).

Evidentemente, a preocupação do dândi gira em torno das festas e dos compromissos sociais; ele quer ser visto e admirado por seus amigos como generoso, sempre alegre e jovial com todos. À medida que o romance transcorre, mais nos aprofundamos nos caprichos de Rodrigo. Nota-se aqui uma associação com os aromas dos perfumes:

Havia tomado um prolongado banho morno no bacião e agora aspirava com delícia a fragrância do sabonete *L'oeillet du Roi* que se evolava de sua própria pele. [...] Gostava de perfumes, contanto que fossem franceses legítimos. Em Porto Alegre, quando no primeiro ano da Faculdade, usara *Jicky* por pura saudade, pois esse extrato sempre fora o preferido de sua madrinha. Era um perfume seco que ele associava à gente velha, aos bailes de antigamente e agora estava no *Royal Cyclamen*, que tinha uma doçura evocativa de alcovas em penumbra (Verissimo, 1995f, p.123).

Podemos distinguir também uma primeira referência aos produtos franceses. A França é a grande paixão de Rodrigo, um modelo de civilização, de progresso e de cultura. Podemos registrar na narrativa a presença de elementos franceses com constância, caso dos perfumes, da revista *L'illustration*, do ilustrador Toulouse-Lautrec e das festas magnificentes de Paris. Além disso, o próprio Rodrigo afirma sua preferência pela França:

Tenho uns quinhentos livros franceses. Tomei uma assinatura por dois anos de *L'illustration*. A França é a minha segunda pátria. Que seria do mundo sem a França? (Verissimo, 1995f, p.176).

Notamos que a França era, portanto, o esteio dos sonhos de muitos dos jovens brasileiros do início do século XX. Interessante notar que, se os dândis se espelhavam nos estilos franceses de moda, cultura e arte, apenas décadas depois vamos ter o modelo norte-

americano de comportamento inserido no Brasil, com a introdução do cinema. Para Rodrigo a língua inglesa não soava bem, tratando-a com descaso pelo fato de não saber falá-la. Uma das personagens a adotar o modelo norte-americano é Floriano, o filho de Rodrigo.

Nosso foco de interesse, porém, não é o americano e sim o francês, mais especificamente o modo de vida de Rodrigo. Durante a obra, momentos em que a personagem se esvai em cuidados com o corpo e com a vestimenta vão repetir-se constantemente. Veja-se este exemplo:

Depois que a tia saiu do quarto, Rodrigo levou ainda um tempão a prender na camisa o colarinho duro de ponta virada, a ajustar-lhe a gravata de gorgorão de seda preta, a besuntar o cabelo de brilhantina e a pentear-se com um cuidado minucioso (Verissimo, 1995f, p.126).

Eis o típico exemplo do dândi, sempre preocupado em mostrar-se belo, sorridente e digno de ser aceito nas rodas mais altas e ativas da sociedade. Vale lembrar que Rodrigo é um paradoxo dentro da sociedade em que vive, pois é o único a se produzir com tanto esmero em uma cidade do interior, sem luz, sem asfalto e, principalmente, sem cultura. Porto Alegre era distante, o Rio de Janeiro mais ainda, e a tão amada Paris era inacessível a ele, por mais que se julgasse capaz de ir até lá. Isso é um sonho que não se tornará realidade por falta de oportunidade, de dinheiro e de decisão.

Em *Dorian Gray*, a postura da personagem diante de um guarda-roupa é idêntica:

Ouviu soar nove e meia. Passou a mão pela frente, levantou-se sem mais demora e dedicou à sua toaleta mais cuidado que de costume, detendo-se na escolha de uma gravata e seu alfinete, trocando de anéis várias vezes. Levou igualmente muito tempo no desjejum, provando os diversos pratos, conversando com o criado de quarto (Wilde, 2002, p.229).

O esmero com o vestir é exagerado, e a preocupação com o tempo é ínfima. Afinal, não há muito o que fazer quando se vive ociosamente, como é o caso de Dorian e de Rodrigo. Dormir tarde e até tarde é marca registrada do dândi, o qual não se incomoda com nada disso. Seu único compromisso é o de se mostrar sempre elegante:

Na mesma noite, às oito e meia, vestido admiravelmente, um grande ramo de violetas de Parma à lapela, Dorian Gray era introduzido no salão de Lady Narborough por criados que se inclinavam respeitosamente (Wilde, 2002, p.238-239).

O mesmo pode ser dito a respeito de Lorde Henry Wotton, pois ele é outro dândi de gosto sofisticado. Suas maneiras de se vestir, seus requintes sociais e suas preocupações são também parte inerente do legítimo dandismo, modelo de outros tipos espalhados pela literatura universal. Lorde Henry possui certos traços que o caracterizam como dândi: os sapatos de verniz, a cigarreira de prata, a bengala ornada, a barba bem tratada. A decoração de sua casa é cheia de detalhes:

Passara-se um mês, Dorian Gray, que tinha vindo de tarde à casa de Lorde Henry, instalara-se numa luxuosa poltrona na biblioteca. Era uma sala muito aprazível em seu gênero, com suas altas guarnições de madeira de carvalho cor de azeitona, o friso de tons creme, o teto realçado por molduras e o tapete de feltro cor de tijolo, guarnecido de passadeiras persas com longas franjas de seda. Sobre uma mesa minúscula de pau-cetim via-se uma estatueta de Clodion. Ao lado, repousava aberto um exemplar de *Les Cent Nouvelles*, encadernado por Clovis Eve para Marguerite de Valois, com florões de margaridas de ouro que essa rainha havia escolhido como emblema. Ornavam a chaminé grandes vasos de porcelana da China e tulipas de coloração variada. Pela janela, de vitrais finamente combinados, entrava aos jorros a luz adamscada de um dia de verão londrino (Wilde, 2002, p.131).

Esse é o requinte que Rodrigo deseja colocar dentro de seu casarão, com quadros, boa música, bons livros e tapetes. À guisa de modernizar o sobrado, ele pretende colocar todas as coisas a seu modo, o que afeta os costumes tradicionais e rústicos dos parentes, especialmente do pai, Licurgo.

Origina-se do fato da rejeição à moda europeia a crítica do escritor aos costumes gaúchos, ao menos pela voz da personagem principal, pois a mudança dos hábitos do local não mostra uma transformação na sociedade de modo geral, mas apenas um episódio isolado a princípio. Em alguns casos, a rejeição à modernidade durará décadas, uma vez que o código machista dos gaúchos não é quebrado facilmente; o gaúcho “macho” anda a cavalo, não de carro; não gosta de conforto, geralmente lida com o campo; cospe no chão ou em escarradeiras, o que é inaceitável para Rodrigo. Percebemos, portanto, a dificuldade encontrada por ele para inserir o modismo europeu em uma sociedade atrasada que se arrasta aos poucos em direção ao progresso, e sob esse aspecto, a presença do protagonista se faz essencial, pois é ele quem trará, no futuro, alguns dos benefícios existentes na Santa Fé de meados do século XX.

Obviamente, como veremos, tudo tem seu preço, pois Rodrigo é o tipo que faz algo almejando retorno, de preferência a curto prazo. Faz caridade por vaidade ou por interesse, em geral sexual ou político. Gasta dispendiosamente com vinhos, perfumes, roupas e presentes aos amigos, isso na maioria dos casos para sentir-se importante e desejado por eles.

Esse é um ponto em que mais uma vez Rodrigo assemelha-se a Dorian Gray, pois este também é perdulário e, para satisfazer seus gostos, faz uso desenfreado do dinheiro:

Havia, também, a fatura de um estojo de toailete Luís XV, em prata cinzelada, cuja soma era alta, que não tinha ainda a coragem de enviar a seus tutores, homens extremamente atrasados, que não compreendiam que vivemos num tempo em que o supérfluo é a única coisa indispensável (Wilde, 2002, p.172-173).

Aqui temos uma característica essencialmente decadente, pois o inútil era algo a ser adorado pelos dândis do período, não sendo Rodrigo exceção à regra. Vejamos esta passagem onde a personagem compra algumas coisas para seu consultório e outras para o escritório:

Saiu por volta das dez horas, entrou num depósito de móveis e adquiriu dois dos maiores *bureaux* que encontrou: um para seu escritório no Sobrado e outro para o consultório. Na Livraria e Papelaria Brasil comprou um monumental tinteiro de bronze lavrado, com base de granito negro – o artigo mais caro da casa – dois finos corta-papéis, lápis pretos e bicolores, caixas de penas de aço, prensas de mata-borrão, envelopes, vidros de tinta, blocos de papel de carta. (“Prefiro de linho. Tem? Ponha três. Não! Seis”) Encomendou três centos de cartões de visita e cinquenta blocos de papel para receitas. O papeleiro estava radiante. “Pois não, doutor, com o maior prazer. Estamos aqui para servir a freguesia.”

– Quero ver cestas para papéis usados...

– Temos aqui um artigo muito chique, madeira de lei, com desenhos a fogo.

– Está bem. Fico com duas.

Tinha a volúpia de comprar. Nunca perguntava pelos preços e achava que regatear era a maior das indignidades. Jamais contava o troco que lhe davam, e deixara entre os garçons dos cafés e restaurantes que frequentara em Porto alegre, a reputação de ser o mais generoso dos distribuidores de gorjetas (Verissimo, 1995f, p.214-215).

O prazer em ser perdulário consiste em um dos traços mais relevantes do dândi, uma vez que a noção de trabalho é empalidecida pelo fato de que o dinheiro é paradoxalmente algo inútil, mas é o único meio de comprar a vaidade. Salienta-se que a própria personagem tem tais características em razão de sua boa situação econômica; tanto no caso de Rodrigo, filho de estancieiro

bem-sucedido, como no de Dorian Gray, herdeiro de uma boa fortuna do avô, o lema parece ser o de que o dinheiro existe para ser gasto com futilidades, baseado na ignorância de como tal fortuna foi adquirida.

Além disso, outra aliada das personagens, além da riqueza e da juventude, é a beleza. Por conta disso, de sua riqueza e simpatia, ambos têm passaporte livre para todos os seus desejos sociais, financeiros, sexuais, exóticos, e mesmo para angariar amigos, e na juventude dificilmente encontram inimigos.

Seus antagonistas estão, entretanto, de certa maneira dentro de sua própria casa. Dorian Gray está sempre sob a sombra implacável de seus tutores a reprová-lo pelos seus atos vaidosos, especialmente no que tange a finanças. Como seus planos ligam-se especialmente ao dinheiro, até a maioridade depende dos tutores para pô-los em prática. Gray, no entanto, não sofre tanto com isso como Rodrigo que, à mercê do pai, realiza seus desejos de maneira bem lenta:

No entanto, quando o velho estava perto, não podia deixar de sentir uma impressão de mal-estar, por ver um implacável olho fiscalizador permanentemente focado em sua pessoa. [...] Havia pouco, ao receber algumas caixas de vinhos franceses e italianos encomendadas a uma firma de Porto Alegre, Rodrigo transformara um dos compartimentos do porão numa adega. Levara o pai a vê-la, mas o único comentário que arrancara dele fora uma série de pigarros de contrariedade. Soube depois que o Velho dissera à cunhada: “Esse rapaz é um perdulário. Não sei por quem puxou” (Verissimo, 1995f, p.297).

Assim, suas intenções só se concretizavam quando o pai não estava em casa. Era exatamente nesses momentos que ele procurava extrair todo o tradicionalismo gaúcho de dentro do casarão para inserir a influência da corte, além de eliminar tudo o que achava primitivo:

A primeira coisa que Rodrigo fez quando o pai deixou o Sobrado foi mandar esconder todas as escarradeiras que se achavam espalhadas pela casa. “Uma porcaria, dinda, uma coisa dum mau gosto horrendo!” (Verissimo, 1995f, p.297-298).

A crítica aos valores do Rio Grande do Sul e seu tradicionalismo perpassa todo o livro, mas a nosso ver de maneira irônica, uma vez que na visão do romancista o progresso pode conviver com o tradicional sem afetá-lo; além disso, é intenção do autor contrastar, de maneira visível, o machismo do gaúcho com a futilidade do confortável modo de vida trazido pelo progresso. Mesmo contra a vontade do pai, Rodrigo vai mudando o sobrado:

Que o Sobrado tomava outro jeito, não havia como negar. Tinha mandado fazer uma estante especial para o gramofone, com gavetas destinadas aos discos. Comprara um tapete feito à mão para a sala de visitas e um pêlo de tigre para o chão do escritório. Pensou no pai... Como acontecia com quase todos os homens do campo, Licurgo Cambará desprezava o conforto (Verissimo, 1995f, p.301).

Arte, literatura, decoração e coisas caras não combinam com o estilo rústico do homem do campo, o qual acredita não ser necessário luxo para uma vida bem vivida. Tal posição vai contra os princípios do dândi, pois o que este quer é exatamente viver na futilidade, extrair, paradoxalmente, do supérfluo tudo o que ele pode oferecer, dando a ele importância vital. Dorian Gray e Rodrigo Cambará são, portanto, duas figuras análogas em uma sociedade que não parece compreendê-los. Seus momentos de interesse são geralmente efêmeros: Dorian Gray interessa-se por Sybil Vane para em seguida levá-la ao suicídio por conta de sua rejeição; é amigo fiel de Basil Hallward até deixar-se influenciar por Lorde Henry, que o leva a assumir seu lado mais odioso; os perfumes o atraem para entediarem-no posteriormente, após estudá-los minuciosamente; em seguida sente-se atraído por pedras

preciosas, por música e por tapeçarias, tudo dentro de um período não muito longo. No caso de Rodrigo ocorre a mesma coisa, pois o jovem deixava que as coisas mantivessem sua atenção por apenas um período para em seguida cansar-se delas depois; veja-se o exemplo de suas paixões pelas artistas, que duravam pouco tempo. Outro exemplo é a rápida atração pelo seu próprio jornal, *A Farpa*, usado apenas por vaidade com o intuito de atacar os chefes políticos locais, e não com os ideais nobres que alegou a seu pai para conseguir verba.

Em todos esses momentos de interesse profundo por coisas inúteis, sobrevém algo que os dândis mais possuem inserido em sua personalidade: o *ennui*, ou o tédio. É isso que faz com que vivam cada momento com muito preciosismo, e a própria vaidade está ligada ao tédio. Na falta de algo mais nobre para fazer, o dândi passa a valorizar coisas medíocres, mesmo que seus caprichos façam outras pessoas sofrerem. O amor de Dorian por Sybil Vane é um capricho, pois seu amor não é de doação, mas apenas de veneração, cuja essência morre quando a personalidade artística de Sybil esvai-se por conta de seu amor. Se, de um lado, Sybil não precisa mais interpretar pelo fato de ter encontrado o amor, Dorian, ao contrário, sente seu amor morrer em razão do desaparecimento da veia artística da jovem. Sua paixão era apenas pelo que Sybil representava, e não pela sua pessoa. A jovem atriz representava bem pelo fato de não ter amor e buscar na arte uma autossatisfação; Dorian, ao contrário, amava a vida, e buscava na arte uma sublimação para esta; há, em consequência disso, o choque entre as duas personalidades, e a mais fraca, no caso a de Sybil, sucumbe de forma trágica, como Julieta, Ofélia, Desdêmona, Rosalinda e outras personagens de Shakespeare, pois é “nos lábios que Shakespeare ensinou a falar” que Dorian Gray vai “colher o amor em plena poesia” (Wilde, 2002, p.158).

No caso de Rodrigo ocorre algo semelhante. Apaixona-se por Toni Weber, uma linda artista austríaca que chega com a família em Santa Fé em época de guerra. Caloteada por seu agente, a família passa a viver de favores de Rodrigo, o qual tem o maior interesse

na jovem, mesmo estando casado. Seu interesse por ela é apenas sexual, e ele faz de tudo para passar alguns minutos dentro do quarto dela que, quando engravida, comete suicídio, pois sabe que o pai não pode assumir a criança.

Quando Rodrigo funda seu jornal, instiga o pai a financiá-lo pelo bem da cidade e para o auxílio da candidatura de Assis Brasil. Entretanto, o que ocorre é algo oposto, pois o jovem, a despeito de todas as advertências quanto a ataques pessoais, publica coisas horríveis sobre os políticos de Santa Fé, os Amaral, inimigos seculares dos Cambará. Obviamente tal ataque não fica impune, e o próximo número traz uma aberta desforra à família inteira, em especial salientando a amante de Licurgo Cambará, fato caracterizado, mas velado, bem como ataques a Rodrigo:

E agora que já demos ao pai o que ele merecia, vamos ao filho. Não gastaremos muita cera com tão ruim defunto. Que importância pode ter o Dr. Rodrigo Cambará (ai, doutor da mula ruça!) esse mocinho pelintra que pensa conquistar Santa Fé com sua “formidável” inteligência e seus dotes físicos? Ai, Rodriguinho! Onde foi que compraste tuas botininhas de cano de camurça? E as tuas águas de cheiro? Quem confeccionou essas roupinhas que te fazem o “dandy” mais completo de Santa Fé? Teria sido o Salomão Padilha, teu amiguinho particular? Dizem que trouxeste de Porto Alegre muitos caixões com bugigangas, e que entre estas veio um gramofone, com chapas de Caruso. Será que o grande tenor canta a famosa canção intitulada “Ismália Caré”? O estribilho é assim:

Ai Licurgo Cambará

Ai Licurgo Cambaré

Onde está, onde está

A tua Ismália Caré?

Ouvimos também dizer que o “dandy” trouxe muitos vinhos e conservas estrangeiras. Decerto tudo isso é para as orgias do sobrado, em que tomam parte ele, o pai, o irmão e outros cafajestes que infestam a nossa cidade (Verissimo, 1995f, p.246).

Assim como Dorian Gray, Rodrigo faz outras pessoas sofrerem por conta de seu comportamento vaidoso. Nesse episódio foi o pai, no entanto, em outros momentos, será Toni Weber, ou então os amigos perseguidos por causas políticas.

Como todas as ações de Rodrigo possuem segundas intenções, apesar de ele próprio fazê-lo inconscientemente, a profissão de médico também é utilizada para que exerça sua vaidade disfarçada em ideal de vida. Logo notamos que, em virtude do seu tédio por tudo que tem uma grande duração, da mesma maneira será em sua profissão; ou seja, a causa tomada por ele de transformar sua cidade natal em um grande lugar para se viver virá abaixo em pouco tempo, quando seus interesses tomam outro rumo. Além disso, o “médico” tinha repulsa às doenças e às coisas degradantes do ser humano; a miséria era algo que não combinava com ele, que detestava a rotina das emergências, das doenças venéreas e das operações.

Rodrigo examinava-os [...] aplicava-lhes o estetoscópio no peito, nas costas, auscultava-lhes o coração, os pulmões, e, enquanto fazia essas coisas, procurava conter o mais possível a respiração, pois o cheiro daqueles corpos encardidos e molambentos lhe era insuportável [...] Concluía que o sacerdócio da medicina, visto através da arte e da literatura, era algo de belo, nobre e limpo. Na realidade, porém, impunha um tributo pesadíssimo à sensibilidade do sacerdote, principalmente ao seu olfato. Rodrigo comovia-se até as lágrimas diante da miséria descrita em livros ou representada em quadros: posto, porém, diante dum miserável de carne e osso – e em geral aquela pobre gente era mais osso que carne – ficava tomado dum misto de repugnância e impaciência. Achava impossível amar a chamada “humanidade sofredora”, pois ela era feia, triste e mal-cheirante. No entanto – refletia, quando ficava a sós no consultório com seus melhores pensamentos e intenções – teoricamente amava os pobres e, fosse como fosse, estava fazendo alguma coisa para minorar-lhes os sofrimentos (Verissimo, 1995g, p.311-312).

Mas até mesmo sua falsa misericórdia pelos pobres caía por terra ao entrar em contato com a gente miserável, e sua repulsa era evidente:

Por mais que se esforçasse, não podia amar aquela gente e era-lhe difícil e constrangedor ficar com aqueles miseráveis por muito tempo na mesma sala, a sentir-lhes o cheiro, a ver-lhes as caras terrosas, algumas das quais duma fealdade simiesca [...] Erguiam-se para ele mãos ossudas e encardidas, caras terrosas e descarnadas, como de cadáveres recém-desenterrados. Santo Deus! (Verissimo, 1995g, p.367, 379).

Esse pode ser mais um bom exemplo de paradoxo colocado pelo romancista a fim de explicitar a diferença entre a imagem de um mundo e sua dura realidade, pois vemos em Rodrigo a síndrome hamletiana da dúvida recorrente e da rejeição às misérias do mundo. O mundo, para ele, eram os perfumes, a música, uma boa decoração e obviamente vinhos e mulheres. Era o mundo que *L'illustration* lhe trazia, de

Ecos da vida da Cidade Luz. Damas em vestidos de noite, envoltas em peles, faiscantes de joias, perfumadas e belas, dentro de automóveis à saída de teatros; homens de casaca, chapéu alto, sobretudos de astracã... Cancãs no Moulin Rouge. Museus, livrarias, cafés. A boemia intelectual da Rive Gauche. Canções alegres, ditos espirituosos, gente civilizada e interessante. Vida, enfim! (Verissimo, 1995g, p.333).

Longe da pobreza e perto do glamour europeu, Rodrigo se imaginava em sonhos, pois essa parecia ser a única maneira de esquecer a miséria cujo contato frequente amortecia seus sentidos.

Seu prazer era, portanto, baseado no luxo e na pompa. Seu modo de vestir, bem mais que seu modo de agir, nos transmite melhor tal estilo de comportamento. Isso é comprovado nos

diversos momentos em que Rodrigo se vê diante do espelho e do guarda-roupa, pois quer sempre estar bem-arrumado:

Tinha vestido pela primeira vez uma muito bem cortada roupa de tussor de seda – coisa que até então ninguém vira em Santa Fé – calçava sapatos de verniz de bico fino e levava na cabeça, que mantinha altivamente erguida, uma palheta de copa baixa e aba curta e espessa. Estava de rosto recém-escanhoado (o Neco viera ao Sobrado às sete da manhã, para barbeá-lo) e passara alguns minutos diante do espelho a escolher uma gravata que combinasse com o tom de palha da fatiota (Verissimo, 1995f, p.255).

Outro produto que nunca dispensa é o perfume:

Ficou por alguns minutos ao pé do lavatório, indeciso diante dos frascos de perfume que se alinhavam na prateleira, sob o espelho. Por fim decidiu-se pelo de *Quelques Fleurs*, destampou-o, encostou a boca do vidro contra a lapela e emborcou-o. Fez o mesmo no lenço (Verissimo, 1995g, p.357).

Seu esmero ao vestir constituía-se num evidente contraste com a sociedade em que vivia, pois o que vemos em Santa Fé não é uma população com tendência a se adequar ao luxo, mas sim a repudiá-lo. Rodrigo sabia exatamente do impacto causado por ele ao usar suas roupas:

Rodrigo tirara do guarda-roupa, numa aura de naftalina muito agradável a seu olfato, pelo que evocava de coisas limpas e civilizadas – o sobretudo de casimira preta com gola de astracã. E era com prazer que o usava à noite, quando saía a visitar a noiva. Enfiava também as luvas de pele de cão e as polainas de camurça cinzenta. Não podia deixar de sorrir ao pensar no berrante contraste entre seus trajes citadinos e os dos homens que encontrava nas

ruas, encolhidos dentro de ponchos, os pés metidos em botas embarradas, as caras assombreadas sob as largas abas dos chapéus campeiros (Verissimo, 1995g, p.366).

Fica devidamente comprovado que Rodrigo é um ser deslocado de seu habitat natural que, paradoxalmente, é a cidade em que vive. O tradicionalismo da região, porém, parece ser bem mais forte para se render aos caprichos de um jovem dândi. Entretanto, o conflito de forças – moderno *versus* tradicional – permanece sem rendições de nenhuma parte, e ambos, ao fim, relacionam-se com indiferença. Dorian Gray possui os mesmos hábitos:

Ouviu soar nove e meia. Passou a mão pela fronte, levantou-se sem mais demora e dedicou à sua toaleta mais cuidado que de costume, detendo-se na escolha de uma gravata e seu alfinete, trocando de anéis várias vezes. Levou igualmente muito tempo no desjejum, provando os diversos pratos, conversando com o criado de quarto (Wilde, 2002, p.229).

Entretanto, Dorian Gray, ao contrário de Rodrigo, pertence a uma sociedade em que o luxo e a vaidade são sempre bem aceitos. A imagem e a estética fazem parte do cotidiano londrino, e Dorian pertence a um grupo em que a vaidade e o cuidado com a bela aparência são fundamentais para o sucesso em bons relacionamentos. Dessa maneira, ele passa a maior parte de seu tempo cuidando de si, de maneira irritantemente demorada; exemplo disso é a cena do dia seguinte ao que Dorian humilha Sybil Vane e recusa seu amor. Ele acorda e parece esquecido da noite anterior:

Após mais ou menos uns seis minutos, levantou-se, envolveu-se num roupão de casimira, bordado com seda, passou à sala de banho, pavimentada de ônix. A água fria revigorou-o, após um longo sono. Pareceu ter esquecido todos os acontecimentos da véspera. Uma

vez ou duas, todavia, teve a vaga sensação de haver tomado parte de uma tragédia estranha, mas irreal como um sonho. Logo que se vestiu, foi para a biblioteca e pôs-se à mesa, servindo-se de um ligeiro desjejum à francesa, disposto numa pequena mesa redonda, perto da janela aberta. Estava um tempo delicioso. O ar tépido parecia saturado de perfumes. Uma abelha entrou, deu duas voltas zumbindo ao redor do vaso azul dragão, guarnecido de rosas cor de enxofre, que estavam diante de Dorian, e desapareceu. Sentia-se perfeitamente feliz (Wilde, 2002, p.173).

Obviamente, a felicidade da personagem origina-se em seu arrependimento pelo que teria feito à jovem atriz; porém, como tudo é paradoxo dentro do romance, Sybil Vane estava sendo velada naquele momento, o que contrasta com a felicidade vaidosa de Dorian Gray.

É fácil perceber que, tanto para Rodrigo quanto para Dorian Gray, a vaidade constitui-se em algo sublime, como já dissemos neste capítulo. Ironicamente, a vaidade sempre está associada a uma ideia de devaneio, ou mesmo de esquecimento do mundo real por um breve instante. Na medida em que estão sempre exercendo sua própria vaidade, as personagens em questão esquecem-se do mundo real e tomam suas atitudes como ideais de vida únicos. Ao se esquecerem do mundo real, elas perdem, de certa maneira, a referência dessa realidade e passam a viver em outro mundo – mundo de estética e artificial. Além disso, podemos dizer que o ser humano se utiliza da vaidade como instrumento apenas quando se entedia no mundo real. Assim, ele passa por um momento de abstração para em seguida retomar suas funções.

Tal atitude não é a de Rodrigo, tampouco de Dorian, pois vemos que eles já estão nesse mundo de abstração em que o estético é a linha-mestra de suas vidas. Depreende-se disso que, ao se entediarem em suas vidas banais, não encontrarão refúgio possível no mundo real; conseqüentemente, sentem-se acudados e mesmo recusados pela sociedade.

Podemos ilustrar tais comportamentos com exemplos. No caso de Dorian, notamos o seu pouco interesse por tudo o que faz, e sua leviandade com relação às coisas é óbvia. Seu gosto por perfumes, pela música, pelas pedras preciosas e pela tapeçaria é momentâneo, e suas paixões são, da mesma maneira, de curta duração. Parece-nos que a pregação de Lorde Henry, ao exortá-lo a uma espécie de *carpe diem*, afeta-o profundamente, tanto que é impossível para o jovem *aproveitar o dia* de maneira deleitosa. Como conclusão, todas as suas atitudes são tediosas e, de certa maneira, funcionam como uma espécie de armadilha para o próprio tédio, a despeito dos conselhos de Lorde Henry:

Só existe uma coisa terrível neste mundo, Dorian, um único pecado imperdoável: o aborrecimento. Nós, porém, não corremos o risco de ser por ele atingidos, a menos que nossos companheiros comecem a repisar essa história durante o jantar. Tenho de preveni-los de que é assunto proibido (Wilde, 2002, p.263).

Tabu ou não, o tédio persiste sempre como uma sombra a pairar sobre a personagem, assaltando-a constantemente de maneira agressiva.

No caso de Rodrigo, o tédio não se manifesta de maneira diferente; várias vezes ele se vê pensando em sua vida e no que o incomodava tanto; a triste resposta era o tédio, pois sua conduta era muito artificial e ele mal via isso:

Em princípios de abril Rodrigo sentiu, mais forte que nunca, aquela sensação de inexplicável ânsia e descontentamento que o vinha assaltando ultimamente com certa frequência. Haveria algo de errado em sua vida? Se havia, que era? Estaria ficando neurastênico? Faltava-lhe alguma coisa? Tinha tudo quanto um homem pode desejar: a melhor das esposas, os mais belos e saudáveis dos filhos, dinheiro, posição, prestígio, bons amigos... No

entanto era às vezes tomado daquela sensação de inatividade que o deixava apático, deprimido, abúlico ou – o que era mais frequente – irritado e inofensivo, a desejar que acontecesse algo capaz de agitar a superfície de sua vida, a qual – comparava ele – era agora como a dum açude em dia sem vento: azul, mas parada e sem vibração (Verissimo, 1995g, p.477).

A vida de um dândi, a julgar pelos enredos dos romances trabalhados, tem limites. Quando o interesse pela vaidade acaba, o tédio sobrevém e então o que sobra é a tristeza. Na juventude, as manifestações de tédio são bem mais fortes, mas também ocorrem em outras épocas da vida. Rodrigo, eterno vaidoso, tem constantes recaídas no tédio, pois sua ambição é limitada pelo contexto social de sua cidade. Mesmo quase aos quarenta, ele ainda está desiludido com a vida que leva:

Não encontrava estímulo para nada. A rotina familiar começava a entediá-lo. Que fazer? Que fazer? Aproximava-se com assustadora rapidez dos quarenta anos, o pico da montanha (Verissimo, 1995g, p.440).

No entanto, quem define melhor o tédio no romance é sua nora, Sílvia, o que serve inclusive de alfinetada em Rodrigo:

A solidão e o tédio são as duas mais graves doenças de nossa época. Podem levar o homem ao desespero e ao suicídio. [...] Não pode sucumbir ao tédio quem sabe apreciar em toda a sua riqueza, beleza e mistério o mundo e a vida que o Criador lhe deu. [...] A solidão e o tédio podem arrastar uma pessoa não só ao suicídio violento como também ao lento, por meio da bebida e dos entorpecentes. Outra forma de suicídio – essa no plano moral – é a promiscuidade sexual, que, em última análise, é o desejo diabólico de degradar o próprio corpo e o corpo dos outros (Verissimo, 1995a, p.921).

Enfim, o tédio configura-se como o maior vilão do dândi. A despeito disso, Rodrigo e Dorian Gray possuem maneiras de lidar com tal doença, e não será de tédio que morrerão.

### O espelho como objeto de contemplação e de testemunho

Ainda sobre a questão da vaidade, descobrimos nas obras trabalhadas referências, veladas ou explícitas, ao espelho. Ele é um importante objeto dentro da narrativa, pois dá uma clara ideia de contemplação, de admiração e, conseqüentemente, de narcisismo dentro do texto. Em *O retrato de Dorian Gray*, a referência ao espelho ocorre algumas vezes de forma explícita, principalmente nos momentos em que a personagem se compara ao retrato em constante transformação; e outras ocorre de maneira velada, em seus cuidados com a toalete, ao arrumar-se para sair ou no retoque de sua gravata. Portanto, deduzimos que todos esses cuidados são sempre acompanhados do espelho, pois a personagem necessita desse exercício narcisista antes de sair de casa. O objeto é tão essencial que Dorian ganha, de Lorde Henry, um espelho cinzelado com cupidos de marfim, com o qual descobrirá sua aparência deformada e o qual destruirá em seus últimos momentos ao lado do retrato.

Em *O tempo e o vento*, de maneira bem mais explícita, encontramos dezenas de referências ao espelho. Aqui, ele possui diversos significados, como, por exemplo, mostrar a falta de beleza, principalmente nos primórdios da formação do estado do Rio Grande do Sul, onde a preocupação com a vaidade era quase nula; há também o espelho como reflexo de coisas ruins e lúgubres, como nos momentos de guerra, em que as pessoas não se reconhecem mais:

Tem de súbito a impressão de que uma terceira pessoa acaba de entrar. Volta a cabeça e vê a própria imagem refletida no espelho do lavatório: um fantasma de xale nos ombros. [...] E atira um olhar de

desafio para a mulher cadavérica do fundo do espelho (Verissimo, 1995d, p.472).

Sob esse aspecto de tragicidade, o espelho é usado pelo romancista para causar uma impressão de duplicidade na personagem e no leitor; as cenas de velório, ou as imagens tristes, são sempre vistas com o dobro de sua própria angústia, pois o espelho tem a capacidade de refleti-las por inteiro, tornando-as mais tristes ainda: “O calor aumentava e o cheiro das flores se misturava com o de suor humano. E lá estava o espelho grande a duplicar o velório” (Verissimo, 1995a, p.997).

Vemos então que, de início, o espelho tem uma grande função nos textos, assumindo uma característica diversa, alternando-se entre o alegre e o grotesco, entre a felicidade e a tristeza.

O espelho, porém, reflete muito mais a questão da vaidade e do luxo do que as coisas trágicas, dando ao texto um caráter de fugacidade e devaneio. Ele será o grande aliado de Rodrigo e de Dorian Gray, pois só ele conhece de fato as duas personagens; elas passam mais tempo com o espelho do que com qualquer outra pessoa, o que significa dizer que passam mais tempo consigo mesmas do que com outrem. A preocupação com as feições são sempre as mesmas: Dorian vive constantemente ao lado de um espelho para observar suas feições, a fim de verificar se estão ficando tão horrendas como no próprio retrato, mas também o tem para suas demoradas toaletes; Rodrigo tem um espelho em cada cômodo do sobrado, e onde quer que vá, não sai sem antes namorar-se por longo tempo à frente da própria imagem. Posteriormente, como Dorian Gray, irá observar-se ainda com mais frequência, pois quer saber quando sua bela imagem irá embora para dar lugar à imagem de um velho.

Tais preocupações revelam nada mais do que uma profunda marca deixada pela vaidade em sua juventude. Rodrigo quer tê-la de volta, mas já é tarde, pois não pode fazer voltar o tempo; já Dorian

Gray pode continuar a ser sempre jovem, porém sua decadência moral e espiritual, além da constante presença do retrato vivo em sua casa, faz de sua beleza um grande fardo, até que ele sucumbe, destruindo o retrato e conseqüentemente matando-se.

O espelho, portanto, funciona não apenas como um instrumento de *leixa-pren*, que por vezes proporciona o devaneio e a consciência da beleza, mas também, em outros momentos, traz a realidade à tona com toda a força.

Quanto aos momentos em que o espelho funciona como acessório da vaidade, podemos citar alguns, como o momento em que Rodrigo se prepara para chegar a Santa Fé:

Rodrigo foi até o lavatório, tirou o chapéu, postou-se diante do espelho, lavou o rosto, enxugou-o com o lenço e por fim penteou-se com muito esmero. Observou, contrariado, que tinha os olhos injetados [...] Piscou muitas vezes, revirou os olhos, umedeceu o lenço, tornou a passá-lo pelo rosto, pôs a língua para fora, e quedou-se por algum tempo a examiná-la. Ajeitou a gravata, tornou a botar o chapéu, recuou um passo, lançou um olhar demorado para o espelho e voltou para seu lugar (Verissimo, 1995f, p.69).

Ou quando chega em casa e namora-se mais uma vez diante do espelho:

Postou-se diante do grande espelho de moldura dourada e mirou-se nele, lembrando-se de outros muitos instantes do passado em que ficara naquela mesma postura.

– Está bonito, não precisa se olhar no espelho – disse Maria Valéria.

– Vá se lavar (Verissimo, 1995f, p.75).

Onde há um espelho, há a imagem de Rodrigo nele, mesmo que por alguns minutos. Essa necessidade de se mirar constantemente parece estar conectada à necessidade de se sentir

belo. Nesse aspecto, o espelho é um objeto de constatação entre o real e a sua representação.

Não basta a Rodrigo, ou a Dorian Gray, ouvir dizer que são belos; eles devem ver por si mesmos o quanto isso é verdade. Em ambos os casos, os dois só tomam consciência da própria beleza quando estão em frente a seu retrato ou quando estão diante de um espelho, e o momento em que percebem isso será o momento em que começarão a viver sua vida intensamente, não desejando perder sua formosura:

No dia em que completou quarenta anos, Rodrigo acordou sombrio como o céu daquela ventosa manhã de outubro. Recebeu sem entusiasmo os abraços e presentes dos membros de sua família e, durante todo o dia, plantou-se muitas vezes na frente do espelho, a examinar o rosto com um interesse cheio de apreensão (Verissimo, 1995c, p.519).

Sua apreensão se justifica, uma vez que, para o dândi, a velhice chega bem mais cedo que para as outras pessoas. Ser velho é ser feio; sendo assim, Rodrigo passa muito tempo procurando marcas da idade em seu rosto.

Dorian Gray, ao contrário, passa o tempo procurando as marcas da velhice em seu retrato, pois ele está sempre jovem, fato que o deixa desejoso de ser alguém normal, alguém capaz de envelhecer, pois sua juventude eterna o faz sofrer sobremaneira, não pela juventude em si, mas pela aura mórbida do seu retrato a recobri-lo constantemente.

No fim das contas, o espelho não consegue resolver os enigmas apresentados nos romances estudados; primeiro, porque essa não é sua função, e segundo, porque o espelho é o fio condutor das complicações ocorridas. É, portanto, um elemento complicador, não um elemento solucionador. Cabe às próprias personagens solucionar seus problemas, e muitos não são resolvidos.

Como síntese de vida, ambas as personagens possuem impressões negativas a respeito de suas vidas. Dorian Gray parece ter tido uma existência inútil, na qual não produziu nada, tampouco deixou um legado. A despeito de ser um *arbiter elegantiarum*, Dorian tem uma vida marcada por momentos felizes, mas tristes em sua essência. Sua imagem era vista de uma maneira, mas sua alma possuía outra essência, da qual só ele sabia, e tinha que conviver com isso. Eis o que Lorde Henry Wotton diz a seu respeito:

Estou muito satisfeito por você nunca ter feito coisa alguma, nem esculpido uma estátua, pintado um quadro, produzido o que quer que seja fora você mesmo. A vida foi sua única arte. Você converteu-se a si próprio em música. Suas horas são poesia. [...] conheço alguém no White que morre de desejo de conhecer você: o jovem Lorde Poole, filho mais velho de Bornemouth. Já se esforça por copiar suas gravatas e desejava ser-lhe apresentado. É realmente encantador. Faz-me lembrar um pouco você (Wilde, 2002, p.274-5).

A personagem passa pela vida sem ter deixado algo de concreto, além de sua aparência. Foi apenas um ser que viveu intensamente, deixando somente as impressões de sua própria pessoa, mas, como dissemos, nenhum legado.

De maneira mais expressiva viveu Rodrigo, mas, ao fim de sua vida, tudo o que sobra é frustração:

Rodrigo foi transportado em pensamentos para uma remota tarde de dezembro de 1909 em que, com vinte e quatro anos de idade, um diploma de médico na mala, ele voltava para casa cheio de belos projetos e esperanças... Não pude salvar a vida da minha filha – refletiu ele, com amargura. Queimei o meu diploma, abandonei minha profissão. Levei meu pai à morte. Perdi o afeto da minha mulher e do meu filho mais velho. Matei um amigo... Santo Deus, que tremendo fracasso! (Verissimo, 1995a, p.697).

O fracasso do fim da vida parece ser fruto da preocupação com a vaidade, pois era o que importava até então. Quando a personagem volta à vida real, já não sobra tempo para fazer mais nada, e sim para constatar os tratos que teve com a própria vida, vendo que só sobraram cinzas.

Rodrigo e Dorian são vistos como símbolos de uma era nos romances. O primeiro é lembrado como o jovem que descia a rua ostentando suas belas fatiotas e gravatas, todo perfumado, provocando o olhar enamorado das fêmeas e a admiração (em muitos casos, invejosa) dos machos, não pelo político que foi. Sobra-lhe apenas a vaidade.

Dorian Gray, em seus últimos momentos, quebra aquilo que mais preza e que comprova a sua vaidade, o espelho:

Dorian tinha sobre sua mesa o espelho maravilhosamente cinzelado que Lorde Henry lhe havia ofertado, já lá iam tantos anos – os cupidos, que o enquadravam com seus membros alvos, riam como outrora. Tomou-o, como o havia feito na noite horrível em que lhe aparecera a primeira mudança no quadro fatal. [...] Depois, repentinamente, amaldiçoando sua beleza, atirou o espelho ao chão e esmagou com o sapato os pedaços de prata (Wilde, 2002, p.276-277).

Portanto, a vaidade, em ambos os casos, deixa de existir; em um, para a constatação de que só sobraram decepções; em outro, para levá-lo à morte. Em suma, toda a questão se resume a uma vida puramente artificial, talvez seguindo o próprio conceito da vida pela própria vida; a existência, tanto de Dorian Gray quanto de Rodrigo Cambará, passa em branco, pautada em aspectos puramente artificiais, e esse é o elemento a aproximar as duas personagens em questão. Enquanto Dorian Gray passa o tempo a buscar novas experiências de prazer ou formulações filosóficas para a beleza, cometendo atos de maldade durante todo o romance,

Rodrigo Cambará traz a ideia de que a vida é curta e, por isso, tem que extrair o máximo dela; e ele o faz cometendo adultério, dando constantes festas em sua casa e gastando o dinheiro da família.

No fim das contas, os dois percebem a crueza da própria vida para com eles, no sentido de que a realidade não depende apenas dos momentos de fruição ou de felicidades; não se pode esquecer de que a existência é algo sublime, mas que exige certas regras de convivência, regras quebradas pelo dândi.

## O retrato como reflexo do próprio ego: metamorfozes anunciadas

Olhou para o Retrato, viu-se todo de negro, de colete claro, plastrão carmesim, bengala e cartola – um *dandy*, um gentil-homem, um perfeito cavalheiro (Verissimo, 1995g, p.520).



ponto de maior tensão entre as obras em análise parece ser, sem sombra de dúvida, o motivo literário do retrato, o qual move os dois textos a enredos díspares e até mesmo inesperados pelo leitor. A combustão da obra de arte ocorre quando as personagens assumem seus papéis ao mirarem-se a si mesmas retratadas por um artista, de maneira que sua consciência passa a coexistir de outra forma com seu ego.

Já discorremos anteriormente sobre a função da vaidade na vida de Rodrigo e de Dorian Gray, cujo sentido parece ser o mesmo, ainda que estejam em ambientes diversos. Sua principal busca não se fundamenta em nada significativo a não ser na própria beleza e em sua inserção no meio social, cujo objetivo é o de ser visto. Tudo passa a ser efêmero: o amor, o prazer, as conquistas e a própria vida, pois, para o dândi, não importa o que ele possui, mas sim o desejo de buscar aquilo que ele ainda não tem, seja um raro prazer, uma roupa ou uma garrafa de vinho.

Nesse caso, o objeto deste capítulo centrar-se-á exatamente na questão de quando e como a personagem se torna um dândi. Obviamente, tal característica, no caso de *O retrato*, já começa a ser firmada no início do texto, mas em *O retrato de Dorian Gray* a

questão do dandismo não está explícita no primeiro capítulo da obra, e notaremos que tanto em um caso como em outro, o próprio retrato será vital para a conversão dos valores das personagens e daqueles à sua volta. Encontraremos um princípio duplo e paradoxal dentro dos textos, ou seja, ambos se dividem em dois, um antes e outro depois que o retrato é feito. Teremos, portanto, o princípio da *metamorfose* da personagem a ocorrer durante os romances, a iniciar-se a partir do momento em que eles se percebem como belos.

Podemos afirmar que o princípio da mudança é o mesmo usado por alguns autores da época da decadência latina, como o de Apuleio, usado em *O asno de ouro*. Nesse caso, a personagem principal, Lúcio, por conta de sua vaidade e curiosidade, é metamorfoseada em um asno e passa a viver como um animal com consciência de humano; no entanto, é o asno que sofre todas as consequências dos atos de Lúcio quando este tenta vários artifícios para tornar-se humano novamente. Assim, sua busca passa a ser sofrimento ao longo dos anos e sua libertação vem apenas por meio do pacto com os deuses e pela sua devoção à religião.

Nos *Retratos*, teremos também tal princípio inserido, uma vez que há similaridades entre a metamorfose que se dá em Lúcio, em Rodrigo e em Dorian Gray. É certo que tal metamorfose não ocorre do ponto de vista da mudança da forma humana para a forma animal, mas há, sobretudo, primeiramente, uma metamorfose psicológica e uma metamorfose no retrato de Dorian Gray, instigada, sobretudo, por uma espécie de pacto feito entre ele e algo sobrenatural, por intermédio de um simples pedido. Nesse caso, é o retrato que sofrerá a mutação de acordo com os atos do jovem; já Rodrigo sofrerá mudanças de acordo com seus próprios atos, mas de certa maneira também não envelhecerá, se levarmos em conta todos os anseios da personagem quando jovem e como dândi, pois seus ideais, mesmo aos 60 anos, são os mesmos de quando tinha 25, ou seja, são ideais inexpressivos.

Baseados nesses pressupostos, vejamos como se comportam as personagens em ambos os romances.

## Imagens e heranças: a que recende o retrato

Há várias referências a retratos em *O tempo e o vento*, sendo vistas sob cunhos diferentes: o estético, o político e o memorialístico, entre outros. No primeiro caso, verificamos a presença do retrato como algo negativo por conta da morte de Luzia Cambará, avó de Rodrigo:

Mas Winter agora se lembrava com clareza. Vira muitos retratos de Luzia no sobrado até o dia de sua morte. Por sinal havia um com moldura dourada em cima do consolo... Sim, Luzia de preto sentada numa cadeira de respaldo alto, as mãos caídas sobre o regaço, a segurar um leque. Todos aqueles retratos tinham desaparecido de repente... Olhou para Bibiana, pigarreou e sorriu (Verissimo, 1995d, p.652).

Ou ainda o cunho histórico da obra de arte, denotada na queda de Getúlio Vargas do poder:

Naquele minuto o Veiguiinha saiu da Casa Sol, caminhou até a beira da calçada, trazendo debaixo do braço um quadro que durante sete anos tivera pendurado na parede do escritório e, olhando para um mulato que passava, exclamou:

– Hoje é o dia mais feliz da minha vida!

Dito isto, agarrou o quadro com ambas as mãos e bateu com ele violentamente contra a quina da calçada, partindo a moldura e o vidro. Depois, numa fúria que o deixava apoplético, arrancou dentre os destroços do quadro o retrato do ex-Presidente e rasgou-o em muitos pedaços, lançando-o ao vento num gesto dramático:

– Este é o fim de todos os tiranos! (Verissimo, 1995f, p.04).

Em ambos os casos permanece o retrato como obra de arte importante sob dois aspectos; por um lado, torna-se o ponto de referência afetivo paradoxalmente ignorado por aqueles próximos ao retratado, e por outro, traz à tona uma realidade política a ser investigada em seus prós e contras. No fim das contas, tanto Luzia

Cambará quanto Getúlio Vargas serão considerados por muitos apenas por suas atitudes negativas, haja vista que seus atos culminaram com a decepção de muitos, e a sanção para tais atos foi o esquecimento para Luzia e, para Getúlio, a quebra de seu retrato simboliza não o fim de todos os tiranos, mas o fim de uma era política caduca por sua inação.

Já uma referência positiva, contudo, é encontrada na obra quando Rodrigo observa o retrato da mãe:

Rodrigo sentou-se na velha cadeira de balanço que pertencera à sua bisavó Bibiana, apoiou a cabeça no respaldo de palhinha, e olhou ternamente para o retrato de Alice Terra Cambará, que pendia da parede da sala, enquadrado numa moldura cor de ouro velho. Como tudo seria melhor se ela estivesse viva! (Verissimo, 1995f, p.85).

Esse, parece-nos, será um expoente a permear o texto. A obra de arte deve ser bela e trazer grandes recordações; ela será a vida cristalizada em uma tela, e essa vida deverá ser lembrada de forma bela. Veremos que a própria arte tornar-se-á algo duplo, sendo bela e cruel ao mesmo tempo, mas ainda assim sua função é a de encobrir a realidade para exalar beleza.

No tocante aos antepassados de Dorian Gray, todos parecem ter-lhe deixado alguma espécie de legado; ou a beleza, ou a libertinagem, ou ainda sua vaidade já haviam sido características de algum parente, ou mesmo de sua própria mãe. Nos retratos, nota-se um misto de passado, presente e futuro do próprio Dorian, uma vez que acredita possuir traços de seus antepassados, muitos dos quais tiveram vida curta:

Em sua casa de campo, comprazia-se em rever, na galeria nua e fria, os retratos da família, examinando as feições variadas dos antepassados, cujo sangue lhe corria nas veias. Aqui era Philip Herbert, a respeito do qual Francis Osborne, em suas *Memórias sobre os reinados da rainha Elizabeth e do rei James*, nos informa que “foi muito querido da corte por sua linda fisionomia, a qual não lhe durou muito”. Seria a vida

do moço Herbert que ele vivia algumas vezes? Ter-se-ia transmitido algum germe estranho e venenoso, de organismo em organismo, infiltrando-se finalmente em seu próprio corpo? Seria a obscura recordação dessa graça, logo desfeita, que o levara, tão subitamente e sem causa apreciável, a formular, no ateliê de Basil, a louca prece que mudara por completo os rumos de sua vida? (Wilde, 2002, p.214).

A história de Dorian Gray é contada com base nos retratos de família; desde a sua prece por beleza sempiterna, passando por momentos de libertinagem, vaidade e dandismo. Em outro retrato, um halo de mistério recobre o modelo; contudo, verificamos a ligação entre Dorian e a efggie:

Aqui, vestido de gibão vermelho bordado a ouro, com um sobretudo enriquecido de pedrarias, colar e mangas de franjas douradas, estava Sir Anthony Sherard, com sua armadura preta e prateada apoiada sobre seu pé. Que lhe haveria legado esse homem? A esse amante de Giovanna de Nápoles, deveria ele alguma herança de pecado e de vergonha? Revivia ele, simplesmente em atos, os sonhos que o antepassado morto não ousara realizar? (Wilde, 2002, p.214).

Há muitas perguntas cujas respostas apenas os atos de Dorian Gray podem dar, pois ele se imagina um concretizador das vontades de seus antepassados, uma vez que a própria época em que viveram não propiciou tal realização em suas vidas. Seus desejos, outrossim, continuam irrevelados em razão das próprias ações de Dorian, muitas vezes fortuitas ou obscuras, fruto de uma ousadia que, se repreensível em seu tempo, muito mais o era na vida dos retratados. Vejamos outro caso:

Aqui, saindo de uma tela desbotada, sorria Lady Elizabeth Devereaux, com uma touca de gaze, corpete de pérolas e mangas bufantes cor-de-rosa. Na mão direita, ela segurava uma flor e, com a esquerda, acariciava as rosas brancas e encarnadas de um colar de esmalte.

Em cima de uma mesa, junto dela, repousavam um bandolim e uma maçã. Largas rosetas verdes cobriam seus pequeninos sapatos em ponta. Dorian conhecia a vida dela e as estranhas históricas que se contavam de seus namorados. Teria ele alguma coisa do temperamento dela? Os olhos ovais, as pálpebras pesadas pareciam olhar para ele de modo estranho (Wilde, 2002, p.214).

Note-se que de certa maneira todos se parecem com Dorian Gray, não apenas na beleza física, mas também no que toca aos atos. O mistério envolve a todos como se isso fosse parte das gerações “dóricas”. Obviamente que tal halo de mistério é decorrente da simbologia e dos paradoxos usados por Wilde ao definir Dorian como um membro da família Gray; o nome Dorian significa brilhante, dourado e reluzente, além de sólido; Gray significa cinza, obscuro, embaciado, daí o paradoxo entre aquilo que brilha e seu oposto, obscuro e apagado. A figura de Dorian Gray é exatamente esta: um belo jovem de grande riqueza, porém de passado e ações obscuras aos olhos dos outros. Dorian brilha quando se faz presente na sociedade revelando sua indumentária de bom gosto, seus perfumes e sua face sempre jovem, além, frisemos, de seus aforismos sempre cortantes. Porém, quando se esgueira por becos e bares de marinheiros, procurando por prazeres sexuais e drogas, ele deixa de brilhar para penetrar no mundo obscuro de uma suposta ilegalidade, ou ainda em um mundo não aprovado pela sociedade, fazendo com que acreditemos na existência do prazer apenas nas coisas imorais. O prazer de Dorian, possivelmente herança de seu próprio clã, está muito mais na ilegalidade do que nas coisas lícitas.

Portanto, o mistério e a obscuridade fazem parte do destino da família Gray, bem como o ócio e a libertinagem:

E Georges Willoughby, com sua peruca empoada e seus ornamentos fantásticos? Como ele parecia mau! Seu rosto era sombrio e dir-se-ia que seus lábios sensuais se contorciam num ricto de desdém. Os punhos de rendas finas recaíam sobre suas mãos amarelas e magras,

cheias de jóias. Janota do século XVIII, fora, em sua mocidade, amigo de Lorde Ferrars. E o segundo Lorde Berkenham, companheiro do príncipe regente, em seus dias de maior libertinagem, e uma das testemunhas de seu casamento secreto com Madame Fitzherbert? Como era orgulhoso e belo, sob sua cabeleira castanho-clara, sua atitude insolente! Que paixões lhe haveria ele legado? O mundo considera-o infame. Presidira às orgias de Carlton House. A estrela da Jarreteira cintilava-lhe ao peito. Ao lado do seu, pendia o retrato da esposa, pobre mulher pálida de lábios finos, vestida de preto. Também dela lhe corria o sangue nas veias. Como tudo isso lhe parecia curioso! (Wilde, 2002, p.214-215).

Após todos esses antepassados, resta-nos tratar da mãe de Dorian Gray. Diferentemente da mãe de Rodrigo, Lady Margaret Devereaux, moça de beleza irresistível, teve um tratamento cruel por parte do pai, uma vez que fugira com um rapaz pobre; seu pai mandou assassinar o jovem e trouxe-a de volta para casa, entretanto ela nunca mais lhe falou e morreu um ano depois. A imagem que Dorian lhe tinha, entretanto, não era trágica, mas sim sensual:

E sua mãe, com esse rosto que fazia pensar em Lady Hamilton, com seus lábios frescos, úmidos de vinho? Ele sabia muito bem o que dela herdara: a beleza e a paixão pela beleza de outrem. Ela sorria-lhe, em seu vestido aberto de Bacante. Folhas de vinha ornavam-lhe os cabelos. Um fluxo de púrpura derramava-se da taça que segurava na mão. Os tons cor-de-carne da pintura tinham empalidecido, mas os olhos permaneciam maravilhosos de brilho e de profundidade. Pareciam acompanhá-los por toda parte (Wilde, 2002, p.215).

A semelhança entre Rodrigo e Dorian também passa pela restrição materna. Ambos perdem a mãe muito cedo, e Dorian também não tem pai; o pai de Rodrigo é diametralmente oposto ao que ele é ou deseja ser. A falta da mãe leva-nos a crer que ambos se encontram em uma espécie de ostracismo do qual não conseguem

se libertar, extravasado apenas por meio de suas vaidades e desejos licenciosos. A imagem materna, assim, cria um vácuo tanto em Rodrigo como em Dorian Gray, porém de maneira mais profunda no Cambará, pois, de certo modo, Dorian tinha herdado muitas das qualidades de Margaret Devereaux, especialmente a beleza e o modo trágico de vida.

### Da inocência à experiência: a metamorfose e suas consequências

Quando se pensa em relações com a obra *O retrato de Dorian Gray*, logo aparecem correspondentes óbvios como *O médico e o monstro*, de Stevenson (2001), ou *Frankenstein*, de Shelley, além do já referido *Asno de ouro*, de Apuleio, já que em todos esses textos a metamorfose se manifesta de alguma maneira – um médico que se transforma em monstro numa tentativa de separar a boa e a má essência do ser humano, um cientista que cria uma forma de vida com partes de diferentes corpos, um jovem vaidoso que se transforma em asno por conta de sua curiosidade e ambição. Podemos dizer que a estreita relação entre a criatura e o seu criador é um forte motivo literário dentro das obras citadas, o que verificaremos adiante.

Devemos, porém, antes, referirmo-nos a outro autor na tentativa de buscar outras relações mais evidentes para o romance de Wilde. Edgar Allan Poe, bem antes, já nos dava um exemplo de transmissão da essência do ser vivo para uma obra arte. Em um conto intitulado *O retrato oval* (Poe, 1975), o autor faz essa transposição numa tentativa de afirmar que a vida pode subsistir na arte, e que a arte, assim como Oscar Wilde prega, ao mesmo tempo em que se revela, oculta o artista, além de transmitir apenas o belo. Poe é, possivelmente, o primeiro escritor a trazer o motivo do retrato em uma obra literária do modo como é colocado posteriormente na obra de Wilde, a despeito do conto *O retrato*,

de Gogol, publicado dez anos antes. Ele o faz de maneira sucinta, mas parece ter sido espelho para que outros escritores também o utilizassem.

A respeito dos retratos na literatura, especialmente em Poe, afirma Magalhães:

“The oval portrait” – sua fonte de inspiração pode ter sido o próprio Gogol – estava destinado a produzir um efeito que, passando por Stevenson e Henry James, perduraria, na literatura de língua inglesa, até *O retrato de Dorian Gray*, de Wilde. O artista é mostrado como um homem que, tendo a arte como “principal esposa”, é contra a natureza (Magalhães, 1997, p.10).

Para esse artista a natureza e a arte são a mesma coisa; porém a arte é preferida à natureza, por ser sua criação derivada do que há de mais belo no universo, o que veremos na narrativa de Poe.

O conto é a narração, em primeira pessoa, de um viajante convalescente que, juntamente com seu criado, resolve passar a noite em um castelo recém-abandonado, de decoração luxuosa, mas já em estado de deterioração. O viajante nota em um dos quartos vários quadros e, fascinado por eles, passa a observá-los mais atentamente, até que seus olhos recaem sobre um retrato parcialmente escondido em um dos cantos do aposento; era a efígie de uma moça cuja beleza o havia fascinado pela sua magia, pois “tinha encontrado o encanto do quadro na sua expressão de absoluta semelhança com a vida, a qual, a princípio surpreendente, finalmente me confundiu, dominou e amedrontou” (Poe, 1975, p.291).

Como há um livro com algumas notas sobre todos os quadros ali, o personagem-narrador quer obter maiores informações sobre a retratada. Descobre que era uma moça feliz, além de bela, e que se casou com um artista em “maldita hora”, como vemos no conto:

E maldita foi a hora em que viu, amou e casou-se com o pintor.  
Ele um apaixonado, estudioso e austero, já tendo na Arte a sua

noiva. Ela, uma donzela da mais rara beleza e tão adorável quanto alegre, toda luz e sorrisos, e vivaz como uma jovem corça; amando e acarinhando a todas as coisas; apenas odiando a Arte que era a sua rival; temendo apenas a paleta e os pincéis e outros perversos instrumentos que a privavam da presença do seu amado. Era pois terrível para aquela senhora ouvir o pintor falar do seu desejo de retratar a sua jovem esposa (Poe, 1975, p.291).

Ela, então, cede ao desejo do artista e, quase ininterruptamente, posa para ele em uma parte escura do castelo. Na medida em que a moça posa para o artista, ela vai perdendo a própria beleza e a vida vai sendo transferida para o retrato; todos concordam com a evidente aparência dela com o retrato, mas a obsessão do artista não faz com que ele veja o estado de sua esposa, pois para ele apenas sua arte interessa:

O pintor tinha enlouquecido com o ardor do seu trabalho e raramente levantava os olhos do quadro, mesmo para admirar a beleza de sua esposa. *Não via* que as tintas espalhadas na tela provinham das faces daquela a posar junto a ele. E quando muitas semanas haviam passado e pouco restava por fazer, salvo um retoque na boca e uma carga no olho, o espírito da senhora oscilou como a chama de uma lanterna (Poe, 1975, p.292).

Assim, a vida da retratada esvai-se e finda quando a obra é acabada; só então o artista vê o que fez: matou a esposa em detrimento de sua obra, pois ele mesmo reconhece que havia pintado a própria vida.

O artista possui uma espécie de autoridade para transformar a arte no que ele deseja; ele valoriza seu objeto ao máximo e confere a ele um grande expoente de beleza. Além disso, o artista, nesse ponto, é inserido na narrativa para dar continuidade a outro tema, isto é, a história ganha um novo motivo literário para ter sequência. Se o leitor não se dá conta de que havia na história um

motivo implícito, o fato de um viajante convalescente introduzir estranhamente um conto para em seguida voltar suas atenções para a obra de arte, ele pode notar que há posteriormente a presença de uma narrativa mais forte em detrimento do motivo anterior; suas perguntas não são respondidas, mas deixadas de lado para seguir a nova trajetória do texto em prol da unicidade de impressão causada pelo escritor, aliás fator comum nos contos de Poe. Daí surgem três razões para a importância do retrato nesse conto: primeiro, fazer com que a atenção do leitor seja aguçada para mudanças súbitas de enredo; segundo, demonstrar que a vida pode ser transmitida por intermédio da arte; terceiro, tornar a vida um instrumento da própria arte, sendo por vezes subjugada por ela e, como exemplo, temos o caso de uma dupla “metamorfose”. Ela ocorre na medida em que a retratada vai perdendo sua vida para a tela, transmitindo para ela toda a sua essência vital, decaindo, portanto, da alegria para a tristeza. Por meio do artista, essa metamorfose dá origem à outra: a tela, até então branca e sem vida, passa a receber essência e chega a ser “a própria vida”. Temos, portanto, o duelo da vida e da morte agregado ao ideal da obra de arte, que é ser o espelho da vida, senão a própria vida:

Então a pincelada foi dada e o retoque feito; por um momento o pintor ficou extasiado perante a obra acabada; mas em seguida, enquanto ainda estava a contemplando, começou a tremer e ficou muito pálido e apavorado, gritando em voz alta: ‘Isto na verdade é a própria vida!’, voltou-se de repente para contemplar a sua amada: – estava morta! (Poe, 1975, p.292).

Temos a metamorfose completa e, em consequência, a amada morta. Notamos que o artista só tem olhos para a vida, pois primeiro tinha atenções para com o modelo; na medida em que o modelo vai perdendo sua força e beleza, seus olhos se voltam para a vida de sua obra de arte. Note-se que o único espanto do artista ocorre quanto à vida, e sua opinião diante da morte não nos é

revelada, talvez porque a função do artista seja exatamente aquela referida em *O retrato de Dorian Gray*: “o artista é o criador do belo” (Wilde, 2002, p.93), e “o objetivo da arte é revelar-se e ocultar o artista” (Wilde, 2002, p.93). Wilde, porém, aparentemente não é o único a se valer de tais proposições.

De certa maneira, todos querem afastar o que é ruim de si em detrimento unicamente da beleza. Nesse sentido, Dorian Gray se assemelha muito mais a Dr. Jekyll, de *O médico e o monstro*, que a qualquer outra personagem até então vista na literatura. Não é difícil de entender que, por modos diferentes, ambos querem se ver livres de seu lado mau – Dorian Gray, por meio de um pedido mágico, Jekyll, por intermédio de uma poção elaborada por ele mesmo –, entretanto o que move as duas almas é algo já dito anteriormente e agora reafirmado: vaidade e curiosidade.

A personagem de Stevenson quer, a todo custo, separar a parte boa de sua alma da parte má, e dar a ambas uma espécie de livre arbítrio para que não haja culpa em seus atos. Elaborava uma poção para conseguir seu intento; mas sua experiência não dá resultado completo e, em consequência desse erro, a criatura, Mr. Hyde, só vem à tona durante a noite, e o sofrimento só acaba quando o médico se suicida, matando conseqüentemente o monstro dentro de si. Notamos que o fruto da metamorfose é o que vai ser receptáculo para tudo de mau a acontecer com seu criador. Hyde será o responsável pelos crimes que Jekyll (presumivelmente) cometeu, assim como todas as máculas deixadas por Dorian Gray irão transparecer em seu retrato, uma vez que seu verdadeiro “eu” está lá.

Igualmente há a figura do Dr. Frankenstein, cuja vaidade e tentativa de criação de um ser que desse a ele fama e glória o levam a criar algo extremamente horrendo, que o levará à infelicidade e à morte, principalmente em razão de sua perseguição à criatura. Não há nesse caso uma metamorfose propriamente dita, mas podemos afirmar que a criatura é o espelho dos desejos de seu criador, portanto, tudo o que é materializado na figura horrenda é a concretização – ainda que indesejada – daquilo que o criador

tinha em mente. Mesmo na obra de Mary Shelley ocorre o suicídio; numa inversão de papéis, o que vemos é, primeiramente, a morte do criador pelo cansaço da perseguição à criatura para em seguida a criatura refugiar-se no gelo à espera da morte. Ou seja, criatura e criador não vivem separadamente.

Após essa digressão sobre criatura e criador, voltemos aos retratos. Tanto Dorian Gray quanto Rodrigo Cambará são jovens que amam a vida, aproveitando-a intensamente a cada momento que passa; dois jovens dândis a quem o que mais interessa é a beleza da vida e das pessoas, a beleza do gosto por coisas raras. Por outro lado, são jovens que, no início da obra, parecem não possuir consciência de sua beleza e de sua capacidade de conquistar o que desejam. Assim como ocorre com Narciso, essa consciência começa a mudar no exato momento em que são apresentados à sua própria imagem. No caso de Rodrigo, sua vaidade o impulsiona a ter um retrato:

Rodrigo sorria, já seduzido pela ideia. Ver-se retratado em cores, de corpo inteiro, não seria nada mau... O diabo do espanhol era habilidoso e, quando queria, era capaz de apanhar o parecido de seus modelos. Quem sabe? (Verissimo, 1995g, p.395).

Até então era a vaidade que o dominava; o controle do poder advindo de sua ambição viria com a contemplação de sua própria imagem:

Levou a tela para casa e passou sumido uma semana inteira. Novembro estava a findar quando o castelhano telefonou a Rodrigo, comunicando-lhe dramaticamente que “la obra estava consumada” e que ele a levaria ao Sobrado dentro de poucos minutos. Ao chegar, encarapitado na boléia da carroça que trazia a tela toda envolta em panos, encontrou o amigo a esperá-lo à porta. Levaram o retrato para a sala de visitas, onde o colocaram no cavalete.

– Preparate, Rodrigo.

O pintor começou a desenrolar com mãos nervosas os panos que envolviam o quadro. Ao ver a própria imagem na tela, Rodrigo sentiu como que um soco no plexo solar. Por um momento a comoção dominou-o, embaciou-lhe os olhos, comprimiu-lhe a garganta, alterou-lhe o ritmo do coração. Quedou-se por um longo instante a namorar o próprio retrato. Ali estava, nas cores mesmas da vida, o Dr. Rodrigo Cambará, todo vestido de preto, (Pepe explicava que o plastrão vermelho era uma licença poética) a mão esquerda metida no bolso dianteiro das calças, a direita a segurar o chapéu-coco e a bengala. O sol tocava-lhe o rosto. O vento revolia-lhe os cabelos. E havia no semblante do moço do Sobrado um certo ar de altivez, de sereno desafio. Era como se – dono do mundo – do alto da coxilha ele estivesse a contemplar o futuro com olhos cheios duma apaixonada confiança em si mesmo e na vida.

O êxtase de Rodrigo durou alguns segundos (Verissimo, 1995g, p.401).

Com a contemplação do retrato, Rodrigo vê-se pelos olhos do artista, mas acima de tudo, ele se vê exatamente com todos os seus sonhos e suas expectativas do futuro, pois o retrato, segundo o artista, é mágico e possui o passado, o presente e o futuro do retratado, bem como todas as suas qualidades positivas:

Tornou a contemplar o quadro. Havia naquela figura uma poderosa expressão de vitalidade. *Era o retrato de alguém que amava intensamente a vida,*<sup>1</sup> que tinha ânsias de abraçá-la, de gozá-la totalmente e com pressa. Sim, ele se reconhecia naquela imagem: a tela mostrava não apenas sua aparência física, as suas roupas, o seu “ar”, mas também seus pensamentos, seus desejos, sua alma. Como era que o diabo do espanhol tinha conseguido tamanho milagre? (Verissimo, 1995g, p.402).

---

<sup>1</sup> Destaque nosso.

Com base nessa contemplação, Rodrigo tem uma ideia de como as pessoas o veem, e mesmo de como ele se via até então. O retrato funciona como uma espécie de confirmação de sua beleza e até mesmo de suas atitudes. No retrato está gravada não apenas a figura do dândi, mas também a sua própria alma, seus pensamentos e desejos, isto é, suas ambições.

Da mesma maneira, veremos que em Dorian Gray os sentimentos com relação ao próprio retrato serão quase idênticos:

Dorian adiantou-se devagar, sem responder. Chegando junto do cavalete, voltou-se para seu retrato, teve um ligeiro sobressalto e não pôde deixar de enrubescer de contentamento. Nos olhos, ateou-se-lhe uma luminosidade alegre, como se, pela primeira vez, reconhecesse a si mesmo. Permanecia ali, trespassado de surpresa, mal dando conta de que Hallward lhe falava, deixando deslizar as palavras, sem compreendê-las. A irradiação da própria beleza iluminava-o como uma revelação. Nunca, até aquele dia, dela se havia compenetrado (Wilde, 2002, p.115).

Diante da própria imagem, Dorian Gray não pode deixar de concordar com as pessoas que lhe diziam de sua beleza; apesar de achar que os elogios eram feitos apenas para lhe agradar, o quadro de Basil Hallward continha autoridade suficiente para fazê-lo acreditar que era realmente belo. Podemos dizer que tal tomada de consciência será perigosa para Dorian Gray e para os que o cercam, uma vez que isso acarretará em uma metamorfose da inocência em experiência, aliada ao fato de que, com essa transformação, ele aprenderá a controlar seu poder sobre as pessoas; seus encantos realmente existem, e sua beleza será seu cartão de visitas para cometer qualquer tipo de erro, sempre em prol de sua vaidade.

Vale frisar que, se os retratos são considerados por si sós o elemento principal de transformação da personagem, as opiniões dadas sobre ele devem demonstrar tal aspecto ao leitor.

O olhar narcisista do modelo não deve ser tomado como referência autossuficiente, uma vez que o texto perderia sua carga de realismo se tal ocorresse; as opiniões, porém, são unânimes quanto ao retrato ser uma obra-prima, tanto em Wilde como em Verissimo. Assim, ganha-se autoridade suficiente para que as personagens assumam os fluidos emitidos dos quadros para fazer suas reflexões. Como exemplo, a afirmação de Lorde Henry em *O retrato de Dorian Gray*:

Lorde Henry veio examinar o quadro. Incontestavelmente, era uma obra de arte maravilhosa e era também um maravilhoso retrato, de semelhança surpreendente.

– Minhas felicitações muito sinceras, caro amigo. Este retrato é o mais belo dos tempos modernos. [...] É uma das obras-primas da arte moderna (Wilde, 2002, p.115).

Em *O retrato*, várias opiniões acerca da obra são emitidas, como a do tenente marxista Rubim Veloso:

Não sou nenhum conhecedor de pintura, mas tenho visto bons quadros e posso afirmar que estou diante duma obra nada vulgar. Todo artista, seja ele poeta, compositor, pintor ou escultor, tem o seu momento milagroso em que o acaso colabora com ele. É o minuto do mistério: uma pincelada feliz, um conjunto de circunstâncias que se combinam, e, zás!, lá está a obra de arte! (Verissimo, 1995g, p.410).

No caso de Rodrigo Cambará, várias pessoas veem o retrato, portanto a autenticidade da beleza e a mestria com a qual foi feito é mais perceptível do que no caso de Dorian Gray. No decorrer de *O tempo e o vento*, temos opiniões sempre congruentes com relação à obra e ao artista Don Pepe, muito embora este não pareça ser digno de tanto apreço por sua conduta; em contrapartida, o retrato é de fato sua obra-prima, uma vez que sua produção até então fora baseada em meros experimentos e colagens de outras obras de pintores maiores. Além disso, parte da sociedade de Santa Fé o

reprovava em suas atitudes, tanto morais quanto políticas, pois sua crença em um regime anárquico baseado em revoluções filosóficas redundava em nada, num lugar onde revoluções faziam parte do cotidiano; apenas Don Pepe não percebia isso.

Enquanto em *O tempo e o vento* temos diversas opiniões acerca do retrato de Rodrigo Cambará, em *O retrato de Dorian Gray* apenas três pessoas veem a obra: Basil Hallward, Lorde Henry e o próprio Dorian Gray. Então, a opinião a ser considerada é a de Lorde Henry que, ao declarar o retrato “o mais belo dos tempos modernos” (Wilde, 2002, p.115), traz o apreço de um mero espectador para dar realismo à obra; sua voz é a de todos que elogiaram a beleza de Dorian; ironicamente será a mesma voz que o alertará para a brevidade dela e o induzirá a fazer o pedido mágico por juventude eterna.

Entre o mágico e o trágico ambas as personagens irão se alternar durante a trama; Rodrigo de uma maneira, Dorian de outra, mas sempre com certo contato. O mágico se manifesta de diversas maneiras dentro das obras, levando possivelmente a uma reflexão sobre seu impacto nas personagens. Em Dorian Gray tudo é mágico: seu pedido por juventude, seu falso amor por Sybil Vane, mesmo seus gostos excêntricos e seu dandismo podem ser encarados como algo mágico, sendo um momento de fugacidade à parte da vida. Outro aspecto mágico é a metamorfose de seu retrato, cujas feições vão envelhecendo enquanto ele se conserva sempre jovem e belo, resultado de seu pedido por beleza eterna.

Em Rodrigo Cambará o mágico se manifesta em suas contemplações da paisagem, em sua expectativa do futuro, em seus momentos fugazes de gostos por coisas raras, tal qual Dorian Gray. Além disso, o próprio retrato parece ter uma “alma”:

Olhava para o próprio retrato, com a impressão de que o outro lhe sabia o grande segredo. De certo modo aquele Rodrigo de tela e tinta não teria uma qualidade fantasmal? Pertencia a um outro tempo, a uma outra dimensão (Verissimo, 1995g, p.430).

Podemos inclusive afirmar que a vida da personagem é movida pelo mágico, estando este contido em cada evento criado pelo narrador. Veja-se o exemplo do amor entre Rodrigo e Toni Weber, a jovem artista austríaca; mesmo casado e cômico das consequências que poderia causar à moça, ele faz suas investidas até conseguir seduzi-la. Há um expressivo momento em que um diálogo entre o modelo e o retrato ocorre, em relação à conquista de Toni:

Aproximara-se do piano, bateu distraído uma tecla, tornou a olhar para o Retrato e ficou-se num diálogo mental com o Outro.

Qual é a tua opinião?

Tudo pode acontecer.

Mas não será bom parar enquanto é tempo?

Agora é tarde.

Eu sei...

Desde o princípio sabias que um dia havia de ser tarde, mas quiseste criar o inevitável.

Acho que ela gosta de mim.

E de mim também.

*Ah, mas tu estás preso nessa tela, és de tinta, ao passo que eu sou de carne e osso e nervos!* (Verissimo, 1995g, p.515).

Na visão do romancista, a vida e seus prazeres estão em primeiro plano, e é isso que ele tenta fixar na personagem, pois em sua opinião a vida não imita a arte. Os momentos que se seguem são mágicos, até o trágico momento em que Toni engravida e comete suicídio tomando veneno. A magia, portanto, é transformada em tragicidade.

Da mesma maneira, o amor entre Dorian e Sibyl possui um caminho mágico, e também termina tragicamente, isso porque Dorian está apaixonado não por Sibyl, mas sim por sua performance no palco; ele ama Julieta, Desdêmona, Imogênia e Ofélia, não a jovem atriz. Em consequência, Dorian ama apenas a magia da arte, as belas e trágicas personagens shakespearianas,

mas não uma pessoa comum. Ou seja, Dorian não é apaixonado pela vida, mas sim pela arte, pois sua vida é, paradoxalmente, arte. Aliás, se Dorian foi interpretado há pouco como possuindo um nome paradoxal, no caso de Sibyl o paradoxo também se estabelece. Sibyl, cujo significado é “bruxa”, “feiticeira”, tem exatamente a função de “encantar” Dorian por alguns momentos, até que ele percebe não ser ela a razão de seu encanto; Vane faz uma sutil correspondência sonora com “vain”, significando “fútil”, “vaidoso”. Portanto, Dorian torna-se enfeitiçado pela performance de Sibyl, mas quando descobre a futilidade de sua interpretação, o encanto é quebrado.

É interessante notar que, se por um lado, Dorian apaixona-se pela arte, Sibyl apaixona-se pela vida. Ele procura um escape da realidade para viver na fantasia, e ela quer justamente o contrário, quer sair da fantasia para viver algo material e concreto, como um romance com um jovem belo e rico. São duas pessoas completamente díspares, cujo caminho será, sem sombra de dúvida, trágico em seu final, pois ao enfrentar a rejeição por parte de Dorian Gray, Sibyl cometerá suicídio, fato teatral, como numa tragédia shakespeariana.

O trágico, porém, já é previsto nas obras, e o que fica, tanto em uma quanto em outra, é apenas o retrato. Além disso, é o próprio artista que se manifesta:

O pintor atirou com força a taça no chão, partindo-a. Ergueu-se, aproximou-se de Rodrigo e segurou-o pela gola do casaco.

– Todo pasará, hijo. Tu padre, tu hermano, tu tia, tus hijos, tu. Pero el Retrato quedará. Tu envejecerás, pero el Retrato conservará su juventud. Vamos, Rodrigo, despídete del otro. – Hoy ya estás más viejo que en el día en que terminé el cuadro. Porque, hijito, el tiempo es como un verme que nos está a roer despacito y es del lado de acá de la sepultura que nosotros empezamos a podrir (Verissimo, 1995g, p.418).

Essa é mais uma demonstração de que o que importa para o romancista é a vida e não a arte. O momento presente é muito fugaz, e a captação da imagem de Rodrigo representa apenas aquele momento. Infelizmente para o modelo, uma vez pronto o retrato, ele já é parte do passado. Na vida, quem de fato envelhece é o próprio modelo e não o quadro, sendo também o modelo a receber as marcas da vida, bem como de seus atos. Isso ocorre com Rodrigo, pois, à medida que vai envelhecendo (aliás, sua beleza não se acaba de todo com a idade), seus atos vão tornando-o mais experiente, mais reflexivo e possivelmente menos dândi, mas não menos vaidoso; essa é parte integrante da personagem, bem como sua beleza inextinguível:

Os cabelos de Rodrigo Cambará, ainda fartos e negros, estriados aqui e ali de fios prateados, estão em desordem, como que agitados pelo mesmo vento imaginário que Don Pepe García tentou sugerir no retrato que pintou do senhor do Sobrado. Há neste rosto agora em repouso uma surpreendente expressão de mocidade e vigor. Um estranho que o observasse aqui nesta meia luz dificilmente acreditaria que, entre o dia em que o artista terminou o quadro e este momento, se passaram quase trinta e cinco anos (Verissimo, 1995b, p. 21).

A beleza de Rodrigo permanece no retrato e nele mesmo, porém em Dorian Gray ocorre justamente o contrário: o quadro envelhece e o modelo permanece jovem. Isso se deve ao seu pedido mágico por juventude. Tudo, porém, tem seu preço, e o preço da juventude de Dorian é o fato de ter que conviver com seu retrato horrendo dentro de sua própria casa, não podendo mostrá-lo a ninguém. A única pessoa que o vê transformado é o próprio artista, porém ele é assassinado por Dorian com uma faca:

Olhando ao redor, Dorian viu a faca com que golpeara Basil Hallward. Limpou-a muitas vezes até fazer desaparecer a menor mancha de sangue. A arma reluzia, nítida, brilhante. Matara o pintor, mataria,

da mesma forma, a obra de seu pincel e tudo quanto ela encerrava de mistério. Mataria o passado e, assim, estaria livre. Mataria essa tela maldita em que vivia uma alma, e suas horríveis admoestações acabariam. Depois, poderia viver em paz (Wilde, 2002, p.279).

Notamos inclusive o uso da faca como instrumento típico da tragédia. Aliada ao veneno, seu constante uso nos crimes fez com que Wilde também a inserisse em sua narrativa para dar um clímax mais emocionante à trama. Com uma faca, Dorian sela o destino do artista. Sem a presença deste, ele perde o controle de si mesmo, passando a atormentar-se cada vez mais. No fim de tudo, com a mesma faca, ele sacrifica seu retrato para ter paz, esquecendo-se de que na realidade a pessoa do retrato é ele mesmo. Pelos vários pecados e erros que comete, o Dorian pintado por Basil já não existe mais, restando apenas o modelo, a viver na arte. Então, quando Dorian acredita eliminar seus problemas, ele apenas sai da arte para voltar à vida. Voltando à vida, ocorre outra metamorfose, mais dolorosa que a primeira, e descobrimos que o que resta é apenas a arte da moldura, que volta ao normal.

Dorian Gray tem uma morte à maneira do próprio dândi, rápida e sem consequências, ao passo que Rodrigo Cambará entra na maturidade e consegue firmar-se como pessoa, constituir uma família e reconciliar-se com seu filho. Seu “suicídio” decorrente dos constantes vícios, de suas libertinagens e das mortes da filha e do amigo é o suficiente para convertê-lo à vida novamente e fazer com que ele a encarar com mais seriedade. Na realidade, quem recebe o papel de encarar a vida com mais seriedade é seu filho Floriano, o oposto de seu pai, como diz Don Pepe:

– Como és parecido com o teu papá!

– Dizem.

Dizem nada, coño! Don Pepe Garcia, artista plástico, autor do Retrato te assegura que és a imagem viva de teu papá na tua idade, caramba! [...] Mas o parecido é só no físico, sabes? Te falta algo.

Fogo. O fogo que o Velho tem no olhar. – Bateu no próprio peito. – E fogo acá dentro, estás ouvindo? [...]

– Um dia te farei o Retrato, sabes? Segunda edição de Rodrigo Cambará, versão moderna. Te pintarei em aquarela porque não tienes sangue nas veias, mas água mineral (Verissimo, 1995g, p.600-601).

A parecença é só física, apesar de Floriano trazer também na consciência vários conflitos existenciais, assim como seu pai, mas de forma mais implícita e intimidadora que Rodrigo.

Por fim, a sanção imposta a Rodrigo é, para seu brio, a pior de todas; o lema dos machos de sua família, o qual perpassa todo o romance *O tempo e o vento*, é o de que “Cambará macho não morre na cama”. Justamente Rodrigo é o que vai morrer na cama com um ataque do coração, já acabado. O que sobra são apenas as lembranças:

– Ora, Pepe! – sorri Floriano. – Não sejas exagerado. Meu pai está conservadíssimo para um quase sessentão...

O pintor sacode a cabeça numa negativa.

– Não, não e não! – Ergue os olhos para o amigo, bafeja-lhe o rosto com seu hálito de cachaça. – Don Pepe sabe o que diz. *Esse* Rodrigo do Retrato não existe mais! [...] Eu adoro teu pai. É exatamente por essa razão que não vou.. quero guardar dentro de mim a lembrança do Outro. Desse que ali está na tela, por obra de meu gênio, coño! [...] Eu devia amar-te também, porque te pareces com teu papai. Mas qual! Não passas duma imitação barata do Rodrigo autêntico que conheci... (Verissimo, 1995b, p.35-36).

Mesmo na hora da morte a beleza de Rodrigo é ressaltada. O dândi gaúcho não realizou todos os seus sonhos, mas teve prazer imenso com as coisas que conquistou e com seus momentos fugazes.

A metamorfose, portanto, em *O retrato* e em *O retrato de Dorian Gray* parece ser algo fundamental para o desenvolvimento

da trama dos dois romances, e os retratos é que vão, de certa maneira, encarregar-se disso. No romance de Wilde isso se torna mais visível, uma vez que vemos a transformação ocorrer no retrato e no ego da personagem, ficando apenas sua bela imagem para ser apreciada. Podemos também dizer que o mundo de Dorian Gray é feito apenas de imagens belas e ideais; a beleza é o que abre portas para as pessoas. Não importa como a pessoa seja em seu interior, é a sua imagem que será julgada.

No caso de Verissimo, o retrato é um motivo forte, pois ele trabalha num corte sincrônico a vida de Rodrigo Cambará e estuda, posteriormente, sua transformação durante toda a sua vida. O retrato passa a servir de parâmetro de inocência, juventude e beleza; na medida em que a personagem vai ganhando experiência, ela também vai perdendo as forças e ficando velha e feia. O retrato, porém, está lá, para evocar a fantasia comum a todos e proporcionar comparações entre o passado, o presente e o futuro.

## Em busca da perfeição por intermédio da arte: da inspiração à decadência

Ah, hijo, se consigo hacer lo que me imagino, esa será la gran obra de mi vida (Verissimo, 1995g, p.395).

Este retrato será minha obra-prima. Mesmo assim como está, já é minha obra-prima (Wilde, 2002, p.111).



grande responsável pela obra é o artista, cuja necessidade de inspiração é constante. Por depender de tal musa, o artista é muitas vezes levado a momentos de desespero, até aparecer algo que ilumina sua arte e ele ser mais uma vez elevado aos patamares da verdadeira e original criação artística. Não raro o artista é, por isso, um ser esgotável que necessita de recargas inspiradoras para que sua arte possua constante valor. Além disso, está sempre em busca da perfeição, e cada obra sua em curso tende a ser sua obra-prima. Essa é a razão pela qual o artista sobrevive, sempre buscando algo que externe sua inspiração e que, por outro lado, supere sua obra anterior.

Tal obra-prima idealizada, entretanto, raramente se concretiza, ou então dificilmente o artista se supera em uma obra posterior quando depende de inspiração. Se, após determinado trabalho, ele se encontra esgotado, então ele não produzirá nada reconhecidamente belo até que a inspiração volte. Em muitos casos, a obra-prima é apenas um lapso que nunca mais ocorre.

Neste capítulo, discorreremos sobre os artistas presentes em *O retrato de Dorian Gray* e *O retrato*. Em ambos procuraremos

ressaltar as características semelhantes e discrepantes de Basil Hallward, da obra de Oscar Wilde, e Don Pepe García, da obra de Erico Verissimo. Verificaremos que, apesar de diferenças de tempo e estilo literário, ambos possuem vários pontos de contato, desde a presença da inspiração maior que parte de dois modelos dândis, até a decadência de sua obra após o término dos retratos, o que nos leva a pensar na ocorrência de um lapso inspirador, já dito anteriormente.

Quanto à personalidade do artista, podemos dizer que tanto Basil quanto Don Pepe são emotivos ao extremo, sentimentais e proféticos, mas Basil recebe maior carga de emotividade, enquanto Pepe é levado a constantes momentos de anarquismo e protestos contra o sistema e a religião.

O romance de Oscar Wilde inicia-se no ateliê de Basil com a pintura do retrato de Dorian Gray, antes mesmo de o modelo apresentar-se, o que ocorre apenas no segundo capítulo. Entretanto, como em uma peça de teatro, temos uma apresentação do protagonista pelo pintor, o qual revela todos os seus bons atributos ao amigo Lorde Henry. Da maneira como o artista o descreve, Dorian Gray torna-se, desde a primeira menção de suas características, um símbolo de perfeição física e de inspiração para o artista e a atração entre um e outro se torna inevitável.

Apesar de não parecer evidente, é fato confirmado que a atração entre artista e modelo chega às raias de uma atração homossexual, possivelmente assumida pelas duas personagens. Poderíamos dizer que nesse sentido o romancista expõe, de certa maneira, um pouco de sua própria vida quando relata o amor de uma pessoa mais velha por alguém mais jovem. Além disso, a presença de uma sensualidade exagerada na descrição de Dorian Gray, o sentimento exacerbado expresso pelo artista e o comportamento deste quando percebe o afastamento de seu modelo denotam que tal atração revela conotações homossexuais, e mesmo sendo algo não concretizado no romance, é levada às expressões da arte. Assim, a atração do artista por seu modelo é carnal, mas, sobretudo, uma

espécie de adoração santificada, pois há uma transferência dessa atração para a obra, fato que o leva a não expô-la:

Todo retrato que se pinta com sentimento profundo é um retrato do próprio artista, não do modelo. Este é apenas um acaso. Não é ele que é revelado pelo próprio pintor, é o próprio pintor que se revela na tela. A razão que me leva a não expor esse retrato é o receio de nele haver traído o segredo de minha própria alma (Wilde, 2002, p.98).

Vemos então que nesse momento a identificação entre artista e modelo está firmada muito mais pelo que o primeiro sente, pois não podemos identificar os pensamentos de Dorian Gray; ao relatar o encontro com Dorian, Basil percebe de imediato que ele mudaria sua vida e sua arte:

Voltei-me um pouco e, pela primeira vez, avistei Dorian Gray. Quando nossos olhares se entrecruzaram, empalideci. Encontrava-me na presença de um ser de tão grande encanto pessoal que, se eu cedesse à fascinação, todos meus sentidos, meu coração, até minha arte, tudo ficaria subjugado (Wilde, 2002, p.99).

O artista encontra então sua fonte de inspiração. Toda sua arte depende agora desse jovem misterioso que o leitor já admira antes mesmo de conhecer; a presença de Dorian Gray na vida de Basil Hallward será como uma bússola na confecção de novas obras; seus dons revelar-se-ão melhores quando estiver na presença do jovem, além do que sua arte nunca mais será a mesma desde o momento do estabelecimento de sua nova amizade:

Ele agora é toda minha arte – pronunciou gravemente o pintor. – [...] Mas ele é para mim muito mais que um motivo ou modelo vivo. Isso não quer dizer que eu esteja descontente com aquilo que dele tirei, nem que sua beleza seja tal que a arte não possa traduzi-la. Nada há que a arte não possa exprimir, e sei, com absoluta

certeza, que todos os trabalhos que fiz, após meu encontro com Dorian Gray, são muito bons, os melhores de minha vida. Mas, por alguma razão curiosa, me pergunto se você pode compreender isso: a personalidade de Dorian conduziu-me a uma maneira, a um estilo de arte, inteiramente novo, completamente imprevisível. Já não tenho a mesma visão nem forma das coisas o mesmo conceito (Wilde, 2002, p.102-103).

Essa visão do artista com relação ao seu modelo, ou sua fonte de inspiração, não será recíproca, como veremos adiante, principalmente porque já nos é adiantado o descaso com que às vezes Basil é tratado por Dorian Gray: “frio, seco, e parece ter prazer em causar-me sofrimento” (Wilde, 2002, p.131).

Instaura-se dessa maneira um dos diversos paradoxos postos por Wilde no romance, ou seja, a afeição do artista por um modelo cuja reciprocidade é praticamente nula; apenas o carinho de Basil Hallward por Dorian Gray é validado, na medida em que este se torna cada vez mais íntimo do artista. Por outro lado, quanto mais eles se aproximam, sua relação se torna mais distante pelo fato de a inocência do jovem dar lugar a uma maturidade induzida por Lorde Henry. A amizade entre artista e modelo será prejudicada em razão das constantes advertências e dos “bons conselhos” dados pelo artista:

Pobre Basil! Há uma semana que não o vejo. Estou procedendo muito mal, pois enviou-me meu retrato numa moldura maravilhosa, especialmente desenhada por ele e, embora esteja eu com um pouco de ciúme do quadro, que é um mês mais jovem, não posso deixar de admirá-lo. Talvez seja melhor você lhe escrever. Não quero encontrar-me sozinho com ele. Diz-me coisas que me aborrecem. Quer sempre dar-me bons conselhos (Wilde, 2002, p.141).

Aliado a esse fato, está o da tese de Lorde Henry, de que todo artista transmite o que tem de bom à sua arte, não restando nada de útil em sua pessoa:

Veja, meu caro amigo; tudo quanto Basil tem de encantador ele o transmite a suas obras, a tal ponto que não lhe ficam, para a vida real, senão seus preconceitos, seus princípios, seu grande bom senso. Os únicos artistas em quem encontrei um encanto pessoal eram maus artistas. Os verdadeiros não respiram senão em sua obra; sua personalidade é, desde logo, perfeitamente desinteressante (Wilde, 2002, p.141).

Depreende-se que o artista só existe naquilo que produz e na sua própria arte, não lhe restando coisa alguma para o convívio social. Isso talvez ocorra porque o artista procura na própria vida o sentido para sua arte, mimetizando-a de acordo com sua experiência e tornando-a bela. Mesmo ao contrário de sua opinião de que o artista deve criar coisas belas e não buscar a autobiografia, ele não consegue desvencilhar-se desse aspecto e passa a buscar inspiração na vida, daí partindo para sua concepção do belo. Além disso, notamos que Basil Hallward, ao buscar inspiração na vida, passa de certa forma a valorizar os sentimentos que a compõem; veja-se o exemplo de quando, em um diálogo com Dorian Gray momentos após a morte de Sybil Vane, ele se espanta com a falta de consideração do amigo:

Você estava na ópera? – pronunciou muito lentamente Hallward, cuja voz tremia de dolorosa emoção. – Você estava na ópera, enquanto Sybil Vane jazia morta numa mansarda? E você fala-me tranquilamente da beleza das mulheres, do canto divino da Patti, quando a moça que você amava não repousa ainda na paz de uma sepultura? Pense só nos horrores que estão à espera desse pequeno corpo cândido! (Wilde, 2002, p.185).

Depreende-se que a súbita transformação do amor de Dorian Gray em descaso, como discurremos em outro capítulo, vem de sua também repentina troca da vida pela arte. Como consequência, para ele apenas interessa o belo artístico e não o *sentimento* belo.

Obviamente, o artista procurava outro sentimento que não o descaso do jovem por alguém que ele amara tão fervorosamente. Daí o seu desapontamento para com o modelo, o primeiro de vários. Talvez essa transformação de Dorian Gray se deva um pouco ao próprio artista, como salienta Lorde Henry: “O retrato que você fez dele aguçou-lhe singularmente o senso da beleza física. Além de outros, é esse um dos efeitos mais felizes de sua obra” (Wilde, 2002, p.156).

Veremos que esse “senso da beleza física” (Wilde, 2002, p.156) desaparecerá para dar lugar a um senso da beleza artística, uma vez que ele passa a considerar o artístico em detrimento do físico.

Em *O retrato*, por sua vez, encontramos um artista totalmente entregue aos vícios da vida, e que procura de certo modo retratá-la com sua visão anarquista. Don Pepe, o espanhol beberrão “natural dum quadro de El Greco que se acha na catedral de Halgar” (Verissimo, 1995f, p.180), pessimista e solitário que encontramos no início do romance, parece ser a cópia legítima da degradação do artista sem inspiração:

No Café Minuano Cuca encontrou D. Pepe Garcia, o pintor, sentado a uma mesa, diante de uma garrafa de cerveja. Ia fingir que não o tinha visto – pois o espanhol ultimamente vivia bêbado e não raro se tornava inconveniente – quando lhe ocorreu que Don Pepe era o autor do famoso retrato de corpo inteiro de Rodrigo Cambará, pintado logo que este, com vinte e quatro anos de idade, chegara à sua terra natal, recém-formado em medicina. Existiam na cidade muitos retratos a óleo – pequenos, grandes, bons, maus e medíocres – mas a obra de Don Pepe era para todos os efeitos o Retrato, com R maiúsculo, uma das maravilhas de Santa Fé. Quando chegava algum forasteiro, a primeira coisa que lhe perguntavam era: “Já viu o Retrato?” – e ficavam um tanto ofendidos quando o visitante declarava ignorar a existência da portentosa obra de arte. Conhecedores de pintura afirmavam que se tratava de um trabalho de mestre, digno dum museu de Paris ou Londres; e os

que conheciam Rodrigo e o Retrato atestavam que a presença era positivamente fotográfica. Contava-se que, depois dessa obra, Pepe Garcia como que se esgotara e não fizera mais nada que prestasse. De resto, que futuro podia ter um pintor numa cidade provinciana como aquela? Santa Fé inteira conhecia a crônica daquele boêmio espanhol que era por assim dizer um herói do folclore municipal. Passava a vida em grupos de café a dispersar-se em conversas e bebedeiras. E era nessas rodas boemias que Pepe Garcia contava suas andanças pelo mundo, falava mal do clero, da burguesia e, choramingando, dizia do que podia ter sido sua vida e sua arte se não tivesse encalhado nas praias secas de Santa Fé, como um barco desarvorado sem bússola nem leme. Suas conversas começavam com bravatas e acabavam em choro. Quando lhe perguntavam por que não reagia, não voltava a pintar, respondia que era tarde, estava velho, a visão começava a faltar-lhe e as mãos já lhe tremiam. A troca de magro ordenado, sujeitava-se agora à humilhação de pintar cartazes para o Cinema Recreio. Era por isso que, depois do Papa, o homem a quem mais odiava no mundo era o proprietário do cinema local, o Calgembrino, para ele o símbolo da burguesia endinheirada, a qual, unida ao clero obscurantista, era responsável pelas desgraças do mundo, por todas as injustiças sociais e principalmente pela incompreensão em que vivem os verdadeiros artistas (Verissimo, 1995f, p.28)

Notamos que os artistas em estudo possuem perfis diferentes ao trabalhar a arte, sendo, no entanto, similares no aspecto de acreditar que a arte, para existir, deve ser bela, descompromissada e, acima de tudo, deve estar livre de amarras sociais. Basil Hallward trabalha a ideia de que tudo deve ser belo, e tal beleza torna-se um modo de fuga da dureza da vida e de todas as suas vicissitudes, procurando sempre satisfação fora da realidade. Em consequência, mesmo atado a todas as culpas da realidade, o artista wildeano terá sua crença firmada muito mais no artificial do que no real, ou ainda, num real transformado esteticamente.

Para exemplificar o que foi dito, podemos nos remeter ao próprio retrato de Dorian Gray, no qual Basil coloca muito de si e talvez muito pouco do modelo, exceto sua beleza. No retrato está contida a história do artista, seu amor velado pelo modelo e seu medo de perder sua amizade, medo esse muito maior do que a própria amizade, haja vista a pouca reciprocidade por parte de Dorian Gray. O retrato, assim, muda não apenas quando a personalidade do retratado se transforma, mas também quando este se distancia gradativamente do artista, dando a impressão de que a obra de arte perfeita, a “masterpiece”, desvanece quando na vida real os elos se separam.

Além disso, outra característica que interfere na mudança do retrato é a posição do artista com relação ao modelo. Conforme Basil conhece melhor Dorian Gray e se torna cômico de suas maldades e de sua “grossa indecência”, seus conceitos alteram-se da plena idolatria à rude condenação dos atos do ex-amigo. Na idolatria do modelo reside o principal pecado do artista, pois ele parece ir contra o seu princípio mais rígido na concepção da arte:

Um artista deve criar coisas belas, mas não deve colocar nelas nada de sua própria vida. Em nossos dias, trata-se a arte com se fosse apenas uma das formas naturais da autobiografia. Perdemos o sentido abstrato da beleza. Um dia quero revelá-la ao mundo (Wilde, 2002, p.104).

Como foi dito, o artista defende a tese de que não se deve basear na vida para criar o belo, ou mesmo em sua própria existência; porém, quando se coloca muito de sua vida na própria arte, está-se fazendo exatamente o oposto daquilo que se prega e enreda-se perigosamente tanto na vida quanto na arte produzida, paradoxo incontestável de que, se o conceito wildeano de que a arte imita a vida tem realmente efeito, de certa maneira toda arte carrega consigo algo de trágico, porém a vida carrega muito pouco de belo, e nesse belo resiste todo o perigo de incorreremos na tragicidade

da arte. O belo retratado por Basil Hallward está, evidentemente, isento de qualquer mal, mesmo pelo motivo de que o modelo está desprovido das impurezas da vida. Na medida, contudo, em que o modelo adentra os recônditos de sua existência, tornando-se imoral e depravado, seu retrato também muda, acompanhando não sua forma física, e sim sua forma psicológica.

Wilde parece partir do fato de que a forma física não importa quando lidamos com aspectos morais, e de que não conseguimos reconhecer o ser humano pela forma em si. Somente um estudo detalhado de seu perfil psicológico trará um diagnóstico de todos os seus atos. Isso, salientamos, só nos é possível dentro da arte, uma vez que na vida real não temos a capacidade de discernir a essência do bem e do mal. O autor, portanto, usa essa capacidade de identificar o mal na arte e faz uma tentativa de mostrá-lo tal como ele pode ocorrer na vida. Identificando o mal também na arte, ele ironiza todos aqueles que prezam apenas a boa imagem, isto é, o belo, e se esquecem da essência do indivíduo, o fator principal da boa índole e do comportamento humano em sociedade.

Com isso, volta-se ao conceito do julgamento pela aparência; esta aparenta ser melhor que a essência, independentemente da fugacidade do momento. O mesmo ocorre com Dr. Jekyll e Mr. Hyde, pois o médico carrega consigo a imagem da bondade e da filantropia, ao passo que seu alter ego torna-se cruel quando recebe sua forma grotesca por intermédio da ingestão do líquido divisor das essências boa e má do indivíduo. O que faz a personagem de Stevenson diferir da de Wilde é que o escritor escocês usa uma pessoa para cada essência, e Wilde trabalha com essência e aparência unidas em apenas uma personagem. Em termos de aparência, Dorian Gray é o mais belo e encantador de todos os seres, a melhor companhia para uma mesa, um diálogo ou um passeio; já no que se refere à essência, é o pior dos homens, a despeito de sua beleza.

Voltemos ao artista, com uma pergunta: o que aproxima Basil Hallward de Don Pepe Garcia no tocante à busca destes pela perfeição? A resposta estaria contida exatamente nessa atitude de

procura e de produção inquietante característica, obviamente, de todo artista.

Em primeiro lugar, ambos possuem atitudes proféticas quanto ao retrato que estão pintando, e pensam que a obra seria a sua grande realização. No caso de Basil, diz ele: “sinto hoje, como nunca, disposição para a pintura. Este retrato será minha obra-prima. Mesmo assim como está, já é minha obra-prima” (Wilde, 2002, p.111).

A profecia de Hallward ganha mais peso na medida em que ele prevê a magnitude de sua obra. Não se sabe se Basil é bom ou mau artista, porém o assunto da pintura torna-o profético. Assim, teria o mesmo sentido se o artista pensasse que a conjunção de fatores como modelo, pureza de pensamentos e a ótima impressão causada só poderiam resultar em uma obra-prima, sendo que a capacidade do próprio artista é algo levado em conta, mas o relevo maior é dado ao assunto.

No caso de Don Pepe ocorre a mesma coisa. Já no início do romance, temos a presença do artista em plena decadência:

- O muchacho tinha um rosto formoso, trigueiro, um olhar de gavião, um nariz nobre, uma boca palpitante e sensual, feita para dar ordens e para beijar... Tinha no rosto qualquer coisa que lembrava Lord Byron, mas estou perdendo tempo, porque tu, animal, não sabes quem foi Lord Byron.
- Mas me lembro do Rodrigo dos tempos de moço!
- As mulheres andavam loucas por ele. Don Rodrigo era o senhor do Sobrado, tinha muita prata, era inteligente, encantador, trajava bem e, coño!, como adorava la vida! [...]
- Madre de Diós! Nunca em toda mi perra existência encontrei um homem que gostasse tanto da vida como ele! Era generoso, tinha um coração grande e quente como um sol. Te digo, Cuca, quando eu olhava para o Rodrigo é que compreendia profundamente o sentido da expressão “personalidade magnética”. Caramba! Nunca vi tanta sensualidade numa fisionomia, nem tanta... tanto... - As mãos de Don

Pepe apalpavam o ar, como a ajudá-lo na busca da palavra que lhe faltava – ... tanta... mierda!... tanto apetite de vida. Não era só amando que ele ia ao orgasmo, mas também comendo, bebendo, falando e até brigando. Mira, Cuca, tu não sabes nada, mas te vou a dizer: Quando tive na minha frente o modelo e a tela vazia, pensei: Don Pepe, esta vai ser a grande obra de tua vida. Mas não pintes apenas o corpo de Rodrigo, pinta também sua alma. Não fixes apenas este momento, mas também o passado e o futuro. [...] todo o artista tem uma obra em que ele bota tudo que possui, sua experiência do mundo, seus sonhos, sua alma, seu gênio. E depois se queda vazio. Foi o que ocorreu comigo. Pinteí o Retrato não apenas com tinta, mas com sangue e não só usei pincéis, mas também meus nervos. Pinteí com paixão. Estou gastando pólvora em chimango, porque tu não entendes essas coisas, Cuca. Mas te vou a dizer algo mui extraordinário: o Retrato é profético, é mágico, porque dentro dele está tudo: Don Rodrigo aos vinte e quatro anos, seu passado, seus antepassados e também o futuro com todas as suas vitórias e derrotas (Verissimo, 1995f, p.31).

O retrato encerra, na visão do artista, o passado, o presente e o futuro de Rodrigo Terra Cambará; mas encerra algo mais: o passado, o presente e o futuro do próprio artista também, pois Don Pepe, autor de obras reacionárias e sem impacto algum no sentido estético, produz sua obra-prima baseado, assim como Basil Hallward, no modelo e no impacto por ele produzido.

Veja-se ainda a descrição do retrato pintado e dos recursos utilizados; ao passo que Basil Hallward se vale de grande parte do seu “eu”, Don Pepe utiliza-se de sangue e de nervos, além de tintas e pincéis. Assim, ele não pinta um retrato qualquer: ele transpõe a alma de Rodrigo para a tela e um pouco de sua própria vida. O pintor espanhol também pinta o retrato com paixão, e todos os atributos usados no quadro o tornam, de fato, sua obra-prima.

Quando o processo de pintura se inicia, vemos exatamente as mesmas palavras, agora, porém, cercadas de um entusiasmo maior por parte do artista:

O pintor olhou fixamente para o amigo e recuou dois passos.

– No te muevas. Un instante... Bueno.

Soltou um suspiro.

– Rodrigo, me gustaria pintar tu retrato de cuerpo entero... No! De alma entera!

Rodrigo lançou-lhe um olhar enviesado.

– Como pintaste o do Cel. Teixeira?

– Oh, hombre, no, tu eres diferente. Ah, hijo, se consigo hacer lo que me imagino, esa será la gran obra de mi vida. Después de eso enterraré mis pinceles e mi paleta. [...]

– Ya estoy a ver la obra acabada... Los hombres la miran e descubren tu alma, como si fueras transparente. Porque en el retrato estará no solamente tu cuerpo, pero también tus pensamientos, tus deseos, tus pasiones, tu pasado, tu presente y tu futuro...

– Basta, Pepito. Eu me contento com o presente. Se me pintares bem como sou hoje, ficarei satisfeito.

– Pero yo no me contentaré con menos que la perfección. Todo o nada. Las cosas hay que hacerlas con pasión e no hacerlas. Ya veo todo. Tamaño natural, una ropa negra. La postura? Bueno, nada de convencionalismos burgueses; el modelo sentado en una silla, con la faz apoyada en la mano derecha, la izquierda apretando un libro. Nada de eso? Te veo en la cima de una colina a mirar el horizonte, el porvenir, la gloria... El viento te agita los cabellos, tu hermoso rostro...

– Pepe! – sorriu Rodrigo. – Isso até parece uma declaração de amor...

– Y por que no, coño, en el momento en que estaré pintando yo te amaré como solo un artista sabe amar... Pero no me interrumpas... El fondo del cuadro será formado por las coxilhas y por el cielo de tu tierra, pero el observador tendrá la impresión de que en el fondo está el infinito (Verissimo, 1995g, p.395).

Notamos que o romance está repleto de profecias em torno do retrato, e a partir de certo momento vemos tais profecias se cumprirem. Rodrigo, no entanto, preocupa-se mais com o presente,

e a intenção do artista é fazê-lo durar para a eternidade, à custa de sua paixão pelo modelo e pelo seu trabalho.

Aliás, parece-nos acertado dizer que uma obra-prima só vai nascer dessa maneira: à custa de uma certa doação de parte do eu do artista, de uma identificação com o objeto e da captação da própria alma deste. Assim nasce o retrato de Dorian Gray, e da mesma forma o de Rodrigo Terra Cambará, ambos isentos de maldade, mas proféticos com relação aos retratados.

Além disso, vale frisar que, diferentemente do retrato de Dorian Gray, o retrato de Rodrigo não se transforma conforme seus atos. O que muda é a própria vida deste, sendo as marcas da sua existência visíveis na personagem; suas crises de consciência aparecem toda vez que contempla o retrato, pois sente que o tempo passa e seus planos ficam cada vez mais para trás. Sua crueldade se sobressai no modo como trata a família, nos seus constantes atos de adultério e também na culpa autoinfligida pela morte do pai.

O artista observa todos esses pormenores e, assim como Basil Hallward, afasta-se de Dorian Gray. Chega um momento em que Don Pepe volta-se contra Rodrigo e todos os seus atos, reprovando-o e culpando-o de sua decadência.

Tal acusação parece ser justificada na medida em que o artista acredita na conjunção dos fatores estéticos de sua obra, em confluência com aspectos da vida do modelo. O artista quer que o retratado mantenha-se sempre puro e belo, tanto na aparência quanto na essência, apesar de ele próprio não acreditar que isso seja possível. Tanto o desejo de Dorian Gray de ser sempre jovem quanto o desejo de Rodrigo de realizar todos os seus desejos num *carpe diem* desenfreado aparentemente também são desejos de seus retratistas. Sabemos, porém, que na vida não há repercussão da arte nesse sentido, e por essa razão os retratos são proféticos, pois recortam um momento único. A partir daquele momento, os retratos já não são senão uma representação estética do indivíduo naquele único instante. Isso, inclusive, é dito no romance, quando

Dorian Gray, um mês mais tarde, diz ter ciúmes do retrato, por estar já mais velho. Em *O retrato*, Don Pepe já dá o tom de profecia quando diz que apenas o retrato ficará em detrimento da vida que passa. Assim, o que restaria no futuro seriam apenas as mágoas do modelo, bem como suas lembranças.

Após o sucesso proporcionado pela pintura dos retratos, ambos os artistas caem novamente em um limbo cuja companhia é a falta de inspiração. Don Pepe e Basil Hallward, depois de terminarem os retratos e passarem por um curto período sendo reverenciados, voltam à vida normal e de certa maneira se tornam desinteressantes, como artistas e como pessoas. Na opinião de Lorde Henry Wotton, o bom artista é exatamente assim:

Veja, meu caro amigo; tudo quanto Basil tem de encantador ele o transmite a suas obras, a tal ponto que não lhe ficam, para a vida real, senão seus preconceitos, seus princípios, seu grande bom senso. Os únicos artistas em quem encontrei um encanto pessoal eram maus artistas. Os verdadeiros não respiram senão em sua obra; sua personalidade é, desde logo, perfeitamente desinteressante (Wilde, 2002, p.141).

Portanto, sendo Basil um bom artista, era desinteressante na vida real. Isso também nos leva a questionar, mais uma vez, o conceito da autobiografia na obra de arte. Tudo que é considerado bom pelo artista é repassado para sua obra. Assim, ele passa mais tempo encantado com sua obra do que necessariamente com sua própria vida, uma vez que as coisas boas que ocorrem com ele são os frutos dos momentos de inspiração. Quando estes se acabam, o artista também se esvai, tanto em talento quanto em personalidade. Mesmo quando, anos depois, Basil Hallward desaparece misteriosamente, a ideia de Lorde Henry é exatamente a mesma quanto à qualidade dele com relação à sua arte e sua pessoa:

Basil era popular demais e usava sempre um relógio Waterbury. Por que haveriam de assassiná-lo? Não era bastante inteligente para ter inimigos. Possuía, é certo, um maravilhoso talento de pintor. Mas pode-se pintar como Velásquez e nem por isso deixar de ser o mais apagado dos homens. Basil era, realmente, um tanto apagado. Só me interessou uma vez sua vida quando me confiou, já lá vão tantos anos, que tinha por você uma adoração louca e que você era o motivo dominante de sua arte (Wilde, 2002, p.270).

O artista, portanto, não depende de boas relações sociais para ser bom. Ele depende, antes, de uma boa fonte de inspiração. Parece-nos ser este também o caso de Don Pepe, pois o pintor tem como sua obra-prima o retrato, aclamado por todos. A obra nasce de um laço de amizade entre modelo e artista. Porém, quando a obra acaba, a amizade torna-se inútil, principalmente para o artista. Don Pepe, aos poucos, entrega-se mais aos sorvos de bebida do que aos diálogos com o amigo; vive mais embriagado que sóbrio, atacando a todos com seu discurso anarquista inflamado.

Ao contrário de Pepe, Basil Hallward afunda-se em mágoas por conta do distanciamento de Dorian Gray. Sua paixão pelo retratado, que continuava mesmo após o término da obra, vai sofrendo golpes constantes por parte de Dorian Gray:

Apoderava-se dele uma estranha sensação de abandono. Jamais, estava disso bem convencido, Dorian Gray seria para ele o que tinha sido anteriormente. A vida viera separá-los... Seus olhos escureceram-se e só via através de uma névoa as ruas animadas de movimento e resplandecentes de luzes. Quando chegou ao teatro e desceu do carro, Basil teve a sensação de ter envelhecido vários anos (Wilde, 2002, p.161-162).

Obviamente, a vida significava os processos vividos por Dorian Gray: uma tentativa frustrada de casamento acabando em suicídio da moça, a procura por outros prazeres que não os

proporcionados pela companhia de Basil, e principalmente a constante fruição em prol da vaidade e do dandismo. Mas a vida, sobretudo, significava a relação entre Dorian Gray e Lorde Henry, pelo fato de este ter-lhe ensinado os caminhos da vaidade e, talvez, os da crueldade. Desejoso de aventuras sempre inéditas, e sentindo-se de certa maneira amaldiçoado pelo retrato, Dorian Gray nutre pelo artista um sentimento crescente de ódio e de repulsa, que culminará em uma tragédia. A tragédia, aliás, acrescenta ao retrato um tom de degradação, de sarcasmo, de velhice e de morbidez; a cada ato provocado, surgem máculas na obra-prima, e a elas somam-se as mágoas do próprio artista.

Tire-se a contemplação da obra pelo artista e causar-se-á nele uma depressão profunda. Veja-se o exemplo de Basil Hallward, a quem foi negado o direito de ver o retrato por conta de suas transformações. Obviamente algo de estranho estava acontecendo, além de o fato de ser impedido de ver sua obra-prima ser para o artista causa de muita mágoa:

Mas onde está ele? Por que esse biombo o esconde? Deixe-me contemplá-lo. Afinal de contas, é o que de melhor fiz até hoje. Retire esse biombo, Dorian. É uma vergonha permitir que seu criado ocultasse assim minha obra (Wilde, 2002, p.187).

Se a inspiração de Basil Hallward já estava esgotada, com o impedimento de ver sua obra-prima ela se torna mais decadente, pois ele sofre a privação de seu modelo de várias maneiras. Primeiro, pelo afastamento, e segundo, pela frieza com que é tratado mediante sua obra. Apesar disso, seu amor por Dorian Gray é maior que sua inspiração:

Mas o que você tem? Está bem. Não verei o retrato, já que isso o contraria – disse secamente Basil. E, voltando as costas, dirigiu-se para a janela. – Mas, afinal, acho um tanto ridículo não poder contemplar um de meus quadros... (Wilde, 2002, p.188).

Com isso sela-se o fim de uma amizade consagrada à juventude e à beleza, algo que não foi valorizado por Dorian Gray. Ao vetar o quadro aos olhos de Basil o jovem não queria que seu segredo fosse descoberto, pois seu medo era maior que sua vergonha. Quando decide mostrar o retrato, ele está quase irreconhecível:

Um grito de terror irrompeu dos lábios do artista ao ver o rosto hediondo que, no claro-escuro, apresentava-se grotesco na tela. A expressão era tal que ficou repassado de nojo e raiva. Santo Deus! Aquele rosto era o de Dorian Gray! Toda a hediondez que nele se misturava não conseguira destruir inteiramente sua beleza maravilhosa. Tinha ficado um pouco de ouro nos cabelos ralos, carmim nos lábios sensuais. Os olhos apagados conservavam em parte seu azul admirável. Nem as narinas de delicado talho, nem o pescoço de uma plástica sem defeito haviam perdido completamente suas nobres linhas notáveis. Sim, era mesmo Dorian. Mas de quem seria o quadro? Parecia-lhe reconhecer seu próprio golpe de pincel; e o quadro era, com efeito, o mesmo que ele havia desenhado. Assaltou-o um receio monstruoso que lhe foi impossível dominar. Pegou o castiçal, aproximou-se do retrato. No canto, à esquerda, seu nome destacava-se em letras altas, a vermelho (Wilde, 2002, p.223).

A arte que produzira com tanto esmero agora estava fadada aos arroubos de vaidade de Dorian Gray, mas também, como dissemos, ao próprio distanciamento entre modelo e artista. Há, porém, um aspecto a ser pensado no tocante à amizade entre artista e modelo: o fato de que mesmo terminando o quadro, a proximidade entre Basil e Dorian seria um trabalho com um objetivo semelhante ao do retrato e, como resultado, o artista não teria apenas uma obra-prima, mas duas ao tornar a vida de Dorian Gray tão bela quanto a que idealizava, imaculada, livre dos pecados humanos. Entretanto, o artista sabe que algo mudou o amigo sobremaneira:

Dorian, mas isso é medonho! Algo o transformou completamente. Na aparência, você permanece o adorável adolescente que vinha posar em minha casa para seu retrato. Mas, nesse tempo, você era simples, natural, afetuoso. Não havia no mundo criatura menos corrompida. Agora, não sei o que sucedeu. Você fala como se não tivesse coração nem piedade (Wilde, 2002, p.185).

Basil, quando descobre rumores acerca da vida que seu estimado amigo leva, tenta fazer com que ele se arrependa e resgate todo aquele frescor e inocência da juventude há tanto perdidos, apesar de a mocidade estar sempre estampada na face do eterno jovem. A tentativa de “evangelização” não funciona com o jovem, e o artista ama-o tanto que deixa de incomodá-lo por ora:

O pintor sentiu-se invadido por um sentimento estranho. Era infinita sua ternura por esse moço, cuja personalidade tinha assinalado o pendor decisivo de sua arte. Não lhe foi possível censurá-lo por mais tempo. Afinal, sua indiferença não passava talvez de um humor transitório. Havia nele tantas qualidades raras, tantas aspirações nobres! (Wilde, 2002, p.187).

Note-se que o amor do artista é maior que a vaidade do amigo. Isso se justifica porque este já foi um dia o sinônimo de todas as coisas boas feitas pelo artista; assim, não há como negar ou repreender alguém de tanta importância em sua própria vida, e a melhor maneira de se conservar uma amizade é aceitar as falhas dela, assim como, segundo um aforismo do romancista, devemos ceder a uma tentação se quisermos resistir a ela. A amizade entre Basil e Dorian só resiste porque o artista cede. Ele se torna, portanto, o elo mais fraco, e as consequências serão seu contínuo sofrimento com sua inação diante dos atos do amigo e do que falam dele, principalmente pelo fato de saber que “o amor é maravilha maior do que a arte” (Wilde, 2002, p.165).

Já em *O retrato*, o artista não parece sofrer tanto assim; Don Pepe fica maravilhado ante a beleza de Rodrigo, mas também ante seus atos, que não traem o sangue da família Cambará. Sua amizade nasce por acaso, pelo fato de Rodrigo achá-lo também interessante:

Rodrigo contemplava Pepe Garcia com um interesse afetivo. Gostava daquele tipo descarnado e esguio como o próprio D. Quixote, daquela cara tostada, oblonga e de aspecto dramático, de olhos fundos, negros e vivos, bigodes de guias caídas pelos cantos da boca, e cavanhaque pontudo como uma lança. Apreciava-lhe sobretudo a voz rica de inflexões, bem empostada, grave e de colorido teatral, que ele sabia usar com riqueza e propriedade, ajudando-a com gestos de suas mãos esbeltas, que possuíam também uma eloquência própria. [...] Don Pepe representava o Velho Mundo; Don Pepe, o boêmio andarilho, era a aventura; Don Pepe era sobretudo a romântica e trágica Espanha de Don Quixote, de El Greco, de Santa Teresa de Ávila, de toureiros, das majas e dos monges (Verissimo, 1995f, p.180).

Rodrigo passara a admirar o artista não apenas por sua personalidade forte e seus pensamentos sempre expressos em palavras; o pintor possuía um rico talento para a pintura, e seus quadros, apesar de não serem obras-primas, tinham qualidade:

Rodrigo vira muitas telas da autoria de Pepe Garcia e admirava-lhe a riqueza sensual do colorido, a precisão do desenho, o raro senso plástico. Fazia pouco mais de ano, o artista escandalizara Santa Fé pintando, numa paródia de Goya, *La mulata Vestida* e *La mulata Desnuda*, que nada mais eram que sua Celanira, num dos quadros deitada num catre, vestida de azul; noutra, completamente nua, as fartas carnes cor de canela esparramadas na relva, ao pé dum chafariz no qual os santa-fezenses reconheceram, indignados e ofendidos, a bica de onde vinha a água que toda a cidade bebia. Os quadros foram expostos numa vitrina da Casa Sol – que o Veiga cedera depois de

muita relutância – mas a exposição não chegara a durar nem meio dia, pois a sociedade de Santa Fé lançara tamanhos protestos, que o delegado de polícia, o façanhudo Laco Madruga, mandara retirar as “imoralidades” da vitrina. O jornal da terra comentara as telas, declarando-as “um clamoroso desrespeito à família santa-fezense”, um “verdadeiro atentado ao pudor”. O Pe. Kolb referira-se ao incidente em sua prédica dominical e, em determinado ponto do sermão, exclamara, com sua voz estrídula de pronunciado sotaque germânico, que aquilo era “uma grossa indecência” – e sublinhara sonoramente cada sílaba de indecência com um soco na guarda do púlpito. Durante vários dias, Santa Fé não falara noutra assunto. A todas essas, Don Pepe mantivera-se num silêncio digno, numa indiferença olímpica. Uma tarde, porém, emborrachara-se de vinho Moscatel na Confeitaria Schnitzler e fizera um verdadeiro comício contra a burguesia, contra o clero e contra Deus (Verissimo, 1995f, p.180).

A personalidade do artista de *O retrato* difere completamente da de Basil Hallward, pois a personagem de Wilde não possui identificação com a anarquia; além disso, Basil Hallward aparentemente não provocava escândalos, ao passo que Don Pepe não perdia a oportunidade de provocá-los. Sua personalidade forte, contudo, reservava espaço constante para o estético, tornando sua arte de uma força intensa.

Don Pepe parece ser o senhor do tempo. Para ele, as coisas caminham conforme seu gosto, e quando menos se espera, lá está o espanhol a dar suas alfinetadas, tão destramente quanto seu pincelado. Veja-se como exemplo a pintura do retrato, que demora cerca de três meses, e isso não exerce a menor influência sobre ele:

Depois desse colóquio, Pepe Garcia desapareceu por completo da casa dos Cambarás durante uma semana inteira. Decerto botou fora o dinheiro que lhe dei para comprar a tela e as tintas – concluiu Rodrigo, achando isso muito natural e até divertido. E esqueceu o assunto.

Uma tarde, porém, o pintor irrompeu no Sobrado, trazendo a grande tela e um cavalete.

– Donde vamos a trabajar? [...]

A primeira pose começou às dez horas numa clara mas ventosa manhã de outubro. De pé junto à janela, com a luz do sol a bater-lhe em cheio no rosto, Rodrigo estava imóvel. Com o rabo dos olhos via no quintal os pessegueiros floridos que o sueste sacudia com seu fresco e perfumado ímpeto (Verissimo, 1995g, p.396).

Notamos, no texto, que o modelo concentra-se muito pouco em posar, enquanto o artista está profundamente empregado em extrair o melhor possível do que vê. A todo o momento Don Pepe questiona-se, resmunga, interrompe o processo, encerra os trabalhos antes de começá-los, e assim por diante, deixando Rodrigo às vezes furioso. Ele não entende a dimensão do artista, a qual reside a uma distância imensurável da sua. Ele se preocupa com detalhes e tenta dar o melhor de si enquanto pinta. Como artista, preocupa-se não apenas com as tintas, mas com o aspecto interior da pintura, como se pudesse vê-lo. Vale frisar que o questionamento busca sempre a perfeição:

No te muevas, hijito. Ha llegado el momento crítico. Tus ojos. Quien sabe si el secreto de tu encanto, paloma, está en tus ojos de ágata y miel? Pero como son tus ojos? Negros castaños? (sic) Negros. Dominadores? A veces. Tiernos? A veces. Humanos? Siempre (Verissimo, 1995g, p.397).

A busca da perfeição é permitida ao artista tanto quanto a qualquer ser humano. Porém, no artista, essa busca é muito mais refinada pelo que os detalhes representam. Sendo ele fonte esgotável de inspiração, é permissível e compreensível que busque o máximo da perfeição, até pelo fato de parecer que ele próprio já sabe onde buscá-la. A obra nasce primeiro da observação, para em seguida tornar-se concreta. Justifica-se, portanto, a demora no

processo de pintura, pois a obra deve ser perfeita, ou melhor, prima. A busca não cessa mesmo após o fim da pintura:

Naquele dia deu os últimos retoques no rosto do retrato e quando, terminada a pose, o outro quis ver o quadro, ele não permitiu.

– No. Prefiero que los veas después, cuando yo haya terminado el fondo (Verissimo, 1995g, p.401).

Já discutimos em outro capítulo a questão do retrato em si, e verificamos também as impressões a respeito da obra-prima de Don Pepe, bem como da de Basil Hallward. Já vimos também que as impressões foram altamente positivas com relação à autenticidade e há a confirmação de que as duas são realmente, segundo os textos, obras-primas dos dois artistas, verificando que ambos os artistas gozaram de um momento profético e de profunda inspiração para atingir o ápice da arte a que se dedicaram, além de possuírem a presença de dois modelos expressivos, Dorian Gray e Rodrigo Cambará. Ocorreu, portanto, uma combinação harmônica entre amizade, destreza artística, inspiração e momento para que as obras-primas nascessem. *O retrato de Dorian Gray* é criado em virtude de uma paixão velada por parte do artista; sua efígie seria sempre a mesma se os erros do modelo e o distanciamento do artista não tivessem acontecido. Já o retrato de Rodrigo Terra Cambará nasce de um momento de observação e inspiração do artista, além da suposta paixão deste pelo modelo, visto vez que todo artista “ama” seu modelo, sendo quase uma parte dele quando o pinta. Nesse caso, ocorre também o mesmo distanciamento do artista e os erros do modelo, com o diferencial de que não é o quadro que recebe as marcas de seus atos, mas ele reverbera crises de consciência no modelo, amiudando-o perante seus próprios planos, os quais não chegam a se realizar.

O artista, após seu momento de inspiração, chega a um período de esgotamento, ficando apenas com sua obra pronta, mas sempre buscando novas fontes de criação. Enquanto tais fontes não se manifestam, o artista cai no esquecimento.

É o caso dos artistas em questão; tanto Basil Hallward quanto Don Pepe, após produzirem dois magníficos retratos, passam por um período de esquecimento e não conseguem produzir nada que supere sua obra anterior. Basil passa a buscar constantemente a presença de Dorian Gray, pois não consegue, por um momento, desviar-se de sua real fonte de inspiração. Encontra, porém, a rejeição por parte de Dorian Gray e sente-se impotente artisticamente e mesmo na realidade, pois acaba de perder o que tinha de mais precioso em sua vida e em sua arte. Resta apenas a lembrança dos bons momentos passados ao lado do modelo, pois até mesmo a visão de sua obra lhe é negada. Sua decepção é tão grande que, passadas todas essas sensações, ele próprio conta a Dorian Gray como o via:

Desde o dia em que me encontrei com você, Dorian, sua pessoa exerceu sobre mim a mais extraordinária influência. Você tornou-se para mim a encarnação visível do invisível ideal, cuja recordação, como um sonho delicioso, domina nossos cérebros de artista. Eu adorava você. Ficava com ciúme toda vez que você falava com alguém. Desejaria que você fosse unicamente meu. Só me sentia feliz com você. Quando você partia, eu o encontrava ainda em minha arte. Na realidade, nunca lhe confessei este sentimento. Aliás, não me era possível. Você não teria compreendido. Mal eu mesmo o compreendo. Sabia apenas que tinha contemplado a perfeição face a face e que o universo se revestia a meus olhos de uma beleza maravilhosa – maravilhosa demais, talvez, porque adorações como essas andam repletas de perigos: perigo de perdê-las, perigo não menor de conservá-las. As semanas passavam e eu me absorvia cada vez mais em você (Wilde, 2002, p.190).

Evidentemente a perda para Basil fora enorme. Entretanto, mesmo após seus incessantes pedidos para que Dorian voltasse, ele não consegue fazer renascer a bela amizade, símbolo de toda sua arte. Quando a amizade morre, o artista se distancia. Em

consequência disso, a inspiração acaba, o que não deixa de ser uma morte do próprio artista. Tal decadência é retratada por Lorde Henry em um diálogo com Dorian Gray:

Se eu lhe dissesse que agora ele seria incapaz de fazer grande coisa? Nestes últimos dez anos, sua maneira de pintar decaiu muito. [...] Sua pintura estava em plena decadência. Dir-se-ia que alguma coisa o abandonara. Perdera seu ideal. A partir do dia em que vocês deixaram de ser grandes amigos, ele também deixou de ser um grande artista (Wilde, 2002, p.271).

Este também parece ser um dos paradoxos criados por Wilde em seu romance: o artista tem talento, mas depende de algo que, a qualquer momento, pode lhe ser tirado, tolhendo-lhe a inspiração. Basil perdeu seu norte artístico, passando a produzir arte de qualidade cada vez pior. Sua decadência vai se acentuando na medida em que seu contato com Dorian Gray diminui, e isso inclusive é dito pelo próprio Basil: “Mas em troca, prometa-me vir posar, como dantes, em meu ateliê. Sem você não consigo fazer nada que preste” (Wilde, 2002, p.187).

Com Don Pepe sucede a mesma coisa, pois após produzir o retrato não consegue criar mais nada que seja digno de apreciação e vai caindo no esquecimento aos poucos, entregando-se ao vício e à bebida. Um único aspecto que o favorece é o fato de que, tanto quanto deseja, é-lhe permitido ver sua obra-prima. Aliás, isso ocorre desde o momento em que o retrato vai para o casarão de Rodrigo:

No he podido resistir, hijito. Tengo que ver el Retrato esta noche. No te enojas. Estoy bien.

Sentou-se na frente da tela e ficou a mirá-la com apaixonada fixidez. Rodrigo deu-lhe uma taça de champanha, que o pintor apanhou distraidamente e bebeu com ar de que não sabe o que está fazendo (Verissimo, 1995g, p.418).

Veja-se que, se por um lado Basil Hallward não tem acesso ao quadro que pintou, Don Pepe se sente reconfortado com a visão de sua obra. Sempre que tem suas crises, vai primeiro ao casarão para depois tomar suas bebedeiras, as quais geralmente redundam em discursos contra a sociedade local:

Agora, nos dias de sua decadência, quando se sentia muito deprimido, Don Pepe batia à porta do Sobrado e pedia às gentes da casa que lhe permitissem ver o Retrato. D. Maria Valéria mandava o pintor entrar e deixava-o sozinho na sala de visitas. O espanhol sentava-se diante de sua obra-prima e ali ficava por longo tempo, levantando-se de quando em quando para abrir ou fechar as cortinas a fim de poder observar a tela sob vários efeitos de luz. Depois, retirava-se sem dizer palavra e nessas ocasiões tomava suas bebedeiras mais formidáveis (Verissimo, 1995f, p.28-29).

A decadência do artista é utilizada como motivo inicial do romance. É interessante notar como o romancista inicia a obra em *ultimas res* para depois trabalhar, aos poucos, não apenas o processo de ascensão e queda de Don Pepe, mas o processo de ascensão e queda de todo um complexo sistema social que envolve desde a classe política, representada por figuras políticas como Borges de Medeiros, Assis Brasil e Getúlio Vargas, passando pela questão dos latifundiários decadentes até chegar à fragmentação da família desses latifundiários, para daí pregar uma espécie de miscigenação e proliferação das várias raças de imigrantes.

Além disso, todo esse processo de queda trazido pelo romancista parece estar incutido na decadência de Rodrigo Terra Cambará, e seus vícios possivelmente são símbolo da transformação de uma cultura estática no espaço e no tempo. Portanto, quando Don Pepe coloca numa tela a efigie de Rodrigo, ele expõe não apenas um rosto bonito, mas aparentemente também toda a representação de uma era de bonança e de prosperidade prestes a acabar, por conta da introdução de outros costumes em uma sociedade tão cética e

austera. É por isso que o artista, ao início do romance, é retratado em sua decadência; e justamente por ser bebedor, anarquista, niilista e boêmio é escolhido pelo romancista para fixar a imagem de tudo o que foi próspero no passado gaúcho. A profecia, ironicamente, é feita pelo próprio Don Pepe:

– Um dia me mirei no espelho e de repente vi o futuro escrito nos meus olhos. Esta decadência, esta miséria, esta pobreza e até o maldito Calgembrino, burguês de mierda, sinvergonha, explorador, miserável. Vi tudo em meus olhos, como vi o futuro de Rodrigo quando pintei o Retrato. Está tudo lá no quadro. Vai a ver. Tudo: a glória, sua carreira, suas viagens, a Revolução de 30, o Estado Novo, as mulheres que ele amou, e também este final desastroso...

Fez uma pausa ofegante e depois:

– É um retrato profético – repetiu. – Mas tu não entendes dessas coisas. És um burro. Esse Rodrigo que aí está é o cadáver do outro. Todos somos cadáveres, eu, tu, o Calgembrino, o prefeito, o Papa... só as obras de arte é que estão vivas, e sempre estarão vivas. Todo artista atinge seu ponto máximo uma vez na vida e depois começa a descida. Meu pico é o Retrato. Deixei nele tudo que tinha de melhor (Verissimo, 1995f, p.32).

Para Don Pepe, sua obra é definitiva sob todos os aspectos: político, social, emocional e biográfico; de certa maneira, ele sabia que todos os eventos sucedidos iriam acontecer e acabar de maneira ruim para Rodrigo. Notamos que o surto de inspiração de Don Pepe não é algo casual ou inusitado; antes, parece ser um recurso do romancista para retratar exatamente a situação histórica do Brasil do início do século, em que várias transformações ocorriam em todo o país.

No fim das contas, o que interessa mormente é a decadência do próprio artista. Ele afirma, reconhecidamente, que seu ponto máximo é o retrato profético e depois disso só lhe resta a lembrança de tê-lo feito. Seus trabalhos máximos, no fim, se resumem aos

cartazes de cinema para o Calgembrino e a pequenos biscates na cidade de Santa Fé. Para ele, a culpa de sua decadência está em Rodrigo Cambará: “Rodrigo é um traidor [...] Rodrigo é o culpado de minha decadência. Ele e o Calgembrino – vociferou, dando um soco sobre a mesa (Verissimo, 1995f, p.33).

Além disso, a culpa de Rodrigo tem um sentido duplo, pois além de traír o amigo, ele trai, segundo o artista, a si próprio, pois trai a essência maior de seu retrato: a inocência, a beleza, a juventude, a firmeza e vários aspectos positivos retratados por Don Pepe. Em um diálogo com o filho de Rodrigo, ele se refere a essa traição:

Don Pepe tem opinião, é dos antigos, sabes? Tem caráter. Não vi ainda teu pai. Não quero ver. Mas se me encontrar com ele, vou dizer-lhe na cara: Traidor! [...] Fomos traídos. Eu e o outro, o Rodrigo do Retrato. – Me lembro mui bem de quando estava pintando o Retrato. Teu papá era um príncipe, um triunfador, o favorito dos deuses. Hoje... puf! Coração escangalhado, Don Getúlio deposto, o futuro incerto, uma mierda! Te pergunto: que fez ele de sua mocidade? Eh? Está todo perdido, pero não tens culpa, és um bom muchacho. Salud! (Verissimo, 1995g, p.600).

Os lamentos em torno da perda da juventude são expressos pelo artista no romance em tom grave, pois ele sabe que o amigo, ou ex-amigo, está já à beira morte sem nunca ter realizado seus grandes sonhos, sonhos estes que foram retratados por Don Pepe. Porém, Rodrigo, durante toda sua vida, focaliza sua ambição em coisas relativamente pequenas e sofre com isso no futuro, em razão de ter deixado os sonhos maiores para depois, como a visita à França, entre outros. Diante disso, o jovem fica velho e seus planos são abandonados com a juventude.

O distanciamento entre artista e modelo se dá pela mudança de Rodrigo e o afastamento de Don Pepe da cidade de Santa Fé. Um dia este volta à cidade, já decadente e sem nenhum vintém:

Ao cabo de todas essas aventuras, velho e cansado, não tendo recursos para voltar à Espanha, o artista decidira vir morrer em Santa Fé. “Mas não aqui em casa!” – disse a Dinda, mais que depressa. O pintor a encarou com olhos graves e respondeu: “Não, madama, fique tranquila. Morrerei em qualquer sarjeta, como um cão” (Verissimo, 1995a, p.916).

O fim do artista não é em uma sarjeta, mas sim nos balcões dos bares de Santa Fé. Considera-se morto pela falta de talento e as constantes visitas ao casarão para ver sua obra são a única coisa que o consola; são, antes, um aperitivo para as bebedeiras que se seguem após as suas saídas de diante de sua obra:

Pedi-nos que o deixássemos sozinho por alguns instantes na sala de visitas, na frente do Retrato. Fizemos-lhe a vontade. Dentro de poucos minutos chegaram até nós os sons de seus soluços. Mais tarde seus passos soaram leves na escada. Ouvimos a batida da porta da rua ao fechar-se. E por vários dias não tivemos notícias do homem (Verissimo, 1995a, p.916-917).

Don Pepe parece ter saudades apenas do retrato, e não daquele que retratou, e sequer quer saber a respeito dele. Sua visão do retrato funciona como uma espécie de bálsamo para todas as suas dores emocionais, mas não evoca em nenhum momento a presença do modelo vivo. Para ele, a arte mantém intactos os ideais que o artista se propôs a retratar, mantendo-se fiel a todos os seus pensamentos. Sua grande ilusão é a de pensar que o modelo se corrompeu ao término da obra. Após muito tempo, porém, o artista e o modelo se reencontram:

Encontrei o pintor aqui embaixo, contemplando sua obra-prima. Quando me viu, perguntou se podia visitar o amigo... Respondi que, se ele promettesse portar-se bem e não fazer drama, eu não me oporia à visita. Subimos juntos. Imaginem a cena. O Dr. Rodrigo

na cama, exclamando “Pepe velho de guerra! Entra, homem. Então abandonaste o teu amigo dos bons tempos?” ... e o espanhol, trágico, parado à porta, com a mão no trinco, assim como quem não sabe se deve ou não entrar... De repente os beijos de Don Pepe começam a tremer, seus olhos se enchem de lágrimas e ele se precipita para a cama, ajoelha-se, abraça o amigo, planta-se a beijar-lhe a testa e acaba desatando numa choradeira danada com soluços e tudo (Verissimo, 1995b, p.49).

O reencontro, aparentemente, parece possuir dois sentidos. Primeiro, ele parece reatar a amizade entre o artista e o modelo, haja vista todas as imprecizações dirigidas a Rodrigo por Don Pepe, além de sua certeza quanto à profecia do retrato. Porém, se formos mais a fundo em sua interpretação, veremos que tal reencontro pode ser visto como uma espécie de lamentação de Don Pepe ao ver o amigo no estado em que se encontrava na cama. Ele parece perceber que a vida de fato nada tem de artístico, mas possui tudo de trágico.

Ao contrário, Basil procura converter o amigo a um arrependimento de todos os seus atos e a voltar a ser aquele indivíduo inocente do início de sua amizade. Em troca de seus conselhos, todavia, o artista é assassinado pelo modelo com o intuito de guardar seu segredo. Podemos dizer que, nesse sentido, a tragicidade ocorre não apenas na vida, mas também na arte, pois ela perde um representante fiel de sua essência verdadeira. Basil foi um artista que sempre se espelhou no belo para produzir arte. No entanto, não foi digno de merecer reconhecimento de seu melhor amigo nem de ter uma morte digna, se é que há dignidade na morte:

Gostaria infinitamente de emprestar-lhe o fim romântico que você sugere, mas não o consigo. Imagino, antes, que terá caído no Sena, do alto de um ônibus, e que o condutor haja abafado o escândalo. Deve ter sido assim que ele morreu. Vejo-o ainda flutuando, de costas, nas águas paradas e esverdeadas, enquanto por cima de

seu corpo passam os pesados barcos de carga e ervas compridas se emaranham em seus cabelos (Wilde, 2002, p.271).

Assim, o artista vive à margem da vida e, como tal, deve morrer, ignorado e sem incomodar ninguém. Na realidade, esse se configura como um dos aforismos de Wilde, uma vez que para o autor o objetivo da arte é revelar-se e ocultar o artista. Ocultando o artista, ele tem importância secundária. Quanto ao modelo, nada se diz de sua importância, a qual talvez seja ainda menor que a do artista, apesar de aquele exercer pesada influência sobre este, indubitavelmente, pois vimos que o modelo do romance de Wilde passa a controlar o artista a ponto de sugar toda a sua arte e sua inspiração.

Coisa similar ocorre com o artista de Verissimo, pois apesar de não matá-lo, o modelo o inspira para em seguida deixá-lo sem inspiração, seguindo-se a isso a sua decadência, já que não consegue produzir coisa alguma que lhe seja útil.

Por fim, podemos ainda dizer que o artista não é um ser perfeito, mas um ser que produz perfeição, mesmo que esta seja rara. A busca da perfeição é o que o move, e os percalços que enfrenta para chegar a ela são muitos. Infelizmente, para o artista, quando a perfeição é atingida todas as atenções se voltam para a obra de arte e não para ele. Ocultado na vida e na arte, o artista se apaga e passa a ser lembrado apenas como um nome, e não como um ser que sofreu para atingir a perfeição.

## Conclusão

*E*remos haver aqui demonstrado o potencial das relações entre *O retrato de Dorian Gray*, de Wilde, e *O retrato*, de Erico Verissimo. Cabe agora ponderarmos a respeito de alguns pontos essenciais que permearam nosso texto até o momento com o intuito de vedar uma ou outra lacuna que porventura tenha sobressaído no bojo do trabalho.

Foram escolhidos aqui alguns tópicos para serem discutidos com possíveis traços em comum aos dois textos, a saber: a possível influência recebida de Oscar Wilde por Erico Verissimo, alguns pontos a confirmar a existência de uma relação entre a literatura e as artes visuais, o dandismo e a literatura decadente refletida na obra de Verissimo, a questão do retrato em si como um elemento a preencher o fio narrativo e, por fim, um estudo do perfil do artista de ambos os retratos, bem como o seu modelo.<sup>1</sup>

Da perspectiva da influência, já apontada desde a Introdução, recebida mormente de autores de expressão inglesa do que necessariamente de autores franceses, comprovamos que Verissimo possui um traço de estilo peculiar a escritores de língua inglesa sob alguns aspectos. Primeiro, há que se concordar que a densidade do estilo desenvolvido por ele, chamado de artificial pelo próprio escritor, não apresenta traços de profundidade,

---

<sup>1</sup> Vimos, portanto, como a literatura pode, sob vários aspectos, ser trabalhada do ponto de vista da comparação com outras obras de arte. É necessário frisar também que não apenas as artes plásticas são possíveis de uma relação com a literatura, mas também a música abre amplo espaço para comparações. Na obra de Erico Verissimo, por exemplo, há um belo trabalho a ser feito em termos de relações entre música e literatura.

sob o argumento de que sua escrita fácil, e na maioria das vezes previsível, não surpreende o leitor. Wilde, à exceção do *Dorian Gray*, também possui essa característica de antecipar ao leitor a definição de seus escritos, assim como Somerset Maugham e Katherine Mansfield em seus contos. A previsibilidade do escritor, no entanto, não constitui sinal de estilo fraco ou pobre; nenhum dos escritores citados é lembrado por ser “previsível”, mas sim por ter tratado de temas cotidianos com profundidade suficiente sem a necessidade de serem complexos. Talvez essa complexidade tão requerida hoje e sempre na literatura faça com que os temas centrais da obra literária fiquem à parte em análises acadêmicas; busca-se um estilo profundo e se esquece do principal, o cerne da obra, que é, pensamos, o tema.

Ao pensar no seu leitor como um destinatário que precisa decifrar o código de sua obra com precisão e rapidez, Erico Verissimo talvez tenha deixado a profundidade de lado; pensando na vida como algo mais complexo do que a obra, e na obra literária como espelho da própria vida, esta foi simplificada em seus textos, numa tentativa de mostrar a existência sob uma nova perspectiva. Para ele, vida era uma coisa e ficção outra; e por mais que se esforçasse, a vida seria sempre mais interessante que as histórias no papel, que eram possivelmente uma maneira de retratar a vida com seus enredos naturais.

Portanto, a fusão entre vida e arte, tão pregada por Wilde, é realocada em Verissimo de maneira menos radical. Wilde acreditava que a vida imitava a arte, inclusive pensando ser o infortúnio de seus últimos anos de vida uma imitação do enredo da vida de *Dorian Gray*, por sua conduta moral. Tanto na vida quanto na arte, há punição para os imorais e salvação para os cultores da moral. Na visão do escritor gaúcho, tanto na vida quanto na arte há esperança, no entanto nunca um final feliz; digamos que há fases, boas ou ruins, mas apenas momentos de alegria ou felicidade, e direcionamentos às personagens. O romancista explica

o caminho, como na vida, mas nunca o que há no fim da estrada ficcional. Possivelmente foi isso que o levou a escrever romances-rio reaproveitando as personagens de romances anteriores, como é o caso de seus quatro primeiros romances e também de *O tempo e o vento*. Vemos, desde *O Continente*, que as personagens se cruzam e são base para referências para os volumes posteriores de *O retrato* e *O arquipélago*, criando um grande tráfego de tipos no decorrer da narrativa e da História.

Vida e arte são, portanto, elementos explorados por Verissimo e possivelmente herdados de Wilde. Além disso, há o senso estético usado pelo escritor irlandês, no qual são relacionados os elementos acima sob a forma de enigmas cuja interpretação simbólica, benéfica ou maléfica, ocorre por conta do próprio leitor.

Ora, em Verissimo também há símbolos; entretanto, estes só podem ser interpretados quando vividos, uma vez que a arte fora da vida não faz sentido. Para isso, uma sociedade inteira foi descrita em *O tempo e o vento*, para que se tivesse uma noção de todas as camadas da existência bem como de seus sentimentos, além de seus símbolos: o da política, sob o jugo da qual toda a sociedade vive; o da História, ao qual a sociedade está atada com sua hereditariedade e a busca de identidade; e o da própria vida, que é analisado e interpretado de acordo com a realidade, a correr paralela com a ficção.

Vimos que a primeira publicação de Verissimo traz em seu bojo alguns *sketches*, chamados de contos pelo autor, os quais são frutos de suas leituras feitas até então, mormente de literatura inglesa. Naquele momento, *Salomé* e *O retrato de Dorian Gray* já haviam sido lidos pelo escritor gaúcho. Sua menção, inclusive, em *Fantoches* nos leva a pensar em uma presença ainda posterior desse escritor nas obras do romancista gaúcho. Ao confessar que as histórias sobre retratos o encantavam, ele confessa também a influência que estas exerceram sobre a criação de *O retrato*, pois aí a imagem, como obra de arte, está circunscrita nos dois tomos que

contam a história de Rodrigo Terra Cambará, e o maior expoente em termos de discursos a respeito de retratos na literatura é, sem dúvida, Oscar Wilde.

Partindo para outro ponto da mesma discussão, a influência é constatada ainda quando tecemos a relação entre a literatura e as artes visuais, não apenas sob o ponto de vista do retrato, mas do próprio conceito da obra de arte e do modo como ela figura dentro dos dois romances. Wilde vale-se de suas definições de estética, relacionando esta à moral já desde o seu célebre prefácio ao romance, para posteriormente trazer ricas descrições em que se notam imagens de movimento e pictóricas, paradoxalmente criadas em um romance sem ação. É notável a maneira como o romancista consegue criar um ambiente baseado em descrições, além de extrair uma falsa ação em que os movimentos são em sua maioria estáticos.

Em Verissimo, no entanto, a ação existe e o narrador a mostra não apenas por meio de descrições, mas também pelas intenções das próprias personagens e a narração dos eventos. Vimos como o autor se comporta com relação à pintura e como ele a insere dentro de sua narrativa sob três aspectos: a descrição de paisagens, de ambientes e de personagens. Do ponto de vista da descrição de paisagens, o narrador se aproveita das cores para descrever as regiões do Rio Grande do Sul onde ocorre a história; desde a descrição de uma coxilha até a descrição do pôr do sol, o romancista usa não só uma técnica narrativa, mas também os seus conhecimentos de pintura para criar uma impressão maior no leitor, sem deixar a paisagem carregada. Ou seja, o belo fica mais belo por intermédio das descrições pictóricas sem deixar de ser natural. Quanto à descrição de ambientes, o autor sempre reclama a presença de uma obra de arte, colocando, no mínimo, uma folha de calendário para enriquecer o ambiente, talvez numa tentativa de apaziguar o mofo do passado numa tentativa de antecipar o presente, em que a modernidade da decoração chegava para

amainar a rusticidade dos gaúchos por intermédio de Rodrigo Terra Cambará. Por fim, em termos de descrições de personagens, a pintura funciona como uma espécie de contraponto entre a personagem criada e uma obra de arte. Aí temos a presença de pintores como Da Vinci, Fra Angelico, El Greco, entre outros.

O que podemos dizer dos dois romances em questão, sob o âmbito da literatura e da pintura, é que tanto Wilde quanto Verissimo se valem de elementos estéticos expressivos numa tentativa de expor essa relação entre duas artes, aliás questionada há tempos. Mais do que isso, porém, podemos dizer que Wilde se vale da pintura para provar seus conceitos de estética e o fato de que, no fim de todas as experiências, apenas a arte sobrevive; já Verissimo está no auge de sua criação narrativa, fazendo uso das duas artes para dar um novo horizonte de interpretação à sua narrativa, ou seja, fora do cunho histórico há mais elementos para serem trabalhados no texto, e esse é apenas um dos filões ali existentes.

No que tange à presença da literatura decadente na obra de Erico Verissimo, ela existe na medida em que elementos comuns àquela escola literária são identificados em *O retrato*, tais como a figura do dândi e o gosto requintado pelos perfumes e pelos elementos de decoração. Por meio dessas características aliadas à vaidade é impossível não identificar a personagem de Dorian Gray em Rodrigo Terra Cambará, como foi visto, pois as atitudes de ambos possuem, em maior ou menor grau, o mesmo perfil. Por um lado, possuem o dom da filantropia e da beleza, a qual se desvanece mediante suas ações; por outro, sua vaidade os condena a vagar por um mundo frívolo e tedioso que os torna inconstantes durante toda sua vida.

O principal motivo a levar tanto Dorian quanto Rodrigo à perdição é, sem dúvida, a vaidade, na medida em que todos os seus atos se baseiam em seus próprios caprichos. Os amores, os gastos desnecessários, as amizades e mesmo o cultivo de seu lado obscuro

são guiados por puro capricho e pelo desejo de novas emoções. Frise-se que mesmo sendo possuidores de riqueza, fama e beleza, são constantemente assaltados por momentos de tédio, partindo daí para outras experiências.

Portanto, a metamorfose que se manifesta nas personagens em estudo ocorre com a combustão da vaidade, dada sua busca constante por novas experiências, as quais geralmente são de curta duração e sempre guiadas pela artificialidade. Veja-se o exemplo das aventuras de Dorian Gray: o amor paradoxal pela arte na forma de uma atriz e o abandono desta em seguida; seu gosto por perfumes, música e objetos raros a se revezar em intervalos pequenos de tempo; seu conceito de amizade, que também o leva a procurar pessoas que apreciam basicamente as mesmas coisas que ele. No entanto, sua função é “sugar” as emoções das pessoas para em seguida desencaminhá-las moralmente, ou ser desencaminhado por elas.

Em Rodrigo Cambará notamos o mesmo elemento de transformação, mas de forma um tanto mais branda, pois a personagem de Verissimo, tanto possuindo o gosto pelo raro e frívolo como corrompendo pessoas, apresenta uma imagem semelhante à do anti-herói, ou seja, aquele que apresenta várias possibilidades de sucesso na narrativa, mas acaba enredado em todas elas. Rodrigo é frustrado em todas as suas empreitadas: no casamento, por sua leveza, é deixado de lado pela esposa, passando a viver um casamento de conveniência; na profissão frustra-se por conta do tédio de ficar em um consultório o dia todo. Além disso, possui aversão às cirurgias e à anatomia humana; portanto, a não ser pela vantagem de curar suas “pacientes” das enfermidades amorosas, assim curando a si próprio, Rodrigo não se sente privilegiado por ser médico, o que é um contrassenso, já que chega a Santa Fé com muitos planos de mudanças e com a promessa de usar a medicina em favor dos necessitados, o que acontece por pouco tempo. Justiça seja feita, Rodrigo é bom médico, mas isso também se torna motivo

de frustração quando sua filha adoce e ele não consegue curá-la, o que o leva a renunciar à profissão. Frustra-se, por fim, ao perceber que havia indiretamente matado o próprio pai por conta de suas ideias caprichosas.

Pressupõe-se que Rodrigo tinha, assim como Dorian Gray, a alma doente, e todos os seus atos eram tentativas de curar a alma pelos sentidos, como Wilde classifica a busca de sensações diferentes. Sua inquietação é um dos sintomas da doença de sua alma, a qual sofre por não encontrar um único prazer que o satisfaça por um longo tempo, daí dizer que os sentidos são muitos e a alma é uma. Para Dorian e Rodrigo, a vida é o tempo todo um banquete para os sentidos, e nessa busca constante de novas sensações, ambos, de maneira ilusória, pensam encontrar cura para a sua alma inquieta, e acabam em ruínas, tanto física quanto psicologicamente.

Parece-nos que o único ponto de vista mais expressivo dos romances é o do artista. Vimos que Basil Hallward possui uma sensibilidade que transcende os limites da arte, passando a um nível de adoração influenciado pela beleza de Dorian Gray, pois aparentemente ele consegue encontrar o que para o artista parece ser algo quase impossível: a beleza na vida. Se considerarmos que o objetivo do artista é produzir beleza em detrimento da vida, com Basil ocorre justamente o contrário, pois ele consegue, com base na própria realidade, reproduzir o belo na arte. Sua obra é tão perfeita que ele se apaixona pelo modelo, fazendo com que sua vida e sua arte sejam regidas por Dorian Gray e, a partir daí, crendo numa possível correspondência da parte do jovem, ama-o não só sob o ponto de vista estético, mas também sob o aspecto carnal, o que fica evidente no decorrer da obra. Sua paixão fica gravada no corpo do retrato pintado, no entanto ela não é correspondida pelo modelo, e isso é causa de sofrimento para o artista. Ao fim, toda a sua dedicação a Dorian Gray é paga com uma facada nas costas, e o artista passa da adoração ao esquecimento em pouco tempo, isso porque, acreditamos, ele só tem importância enquanto produz obras

belas. O retrato de Dorian é o expoente máximo de Basil Hallward no tocante à expressão do belo; após ele, porém, não produz mais nada significativo para sua carreira. Portanto, podemos afirmar que o artista “morre” duas vezes: na primeira, quando é esquecido por conta de sua falta de inspiração, e na segunda, quando morre de fato ao ser assassinado pelo próprio modelo, o que cria mais um paradoxo dentro do romance, ou seja, o artista perpetua a existência do modelo, o qual o remete ao esquecimento.

No caso de Don Pepe García, o artista do retrato de Rodrigo Cambará, semelhante processo ocorre, pois, por intermédio da arte, ele perpetua a efígie do jovem médico, recebendo em troca o esquecimento. Da mesma forma que Basil, Pepe esgota-se artisticamente após o término do retrato, entregando-se a bebedeiras que marcam o início de sua decadência. Segundo ele próprio, o culpado de seu declínio é o modelo, não porque Rodrigo o mate, o que faz Dorian Gray com Basil, mas porque se afasta gradativamente de Pepe.

Podemos notar, contudo, que a única autonomia dos romances é dada aos artistas, uma vez que são eles que detêm o poder de criar o principal motivo literário dos textos. Tanto a degradação do retrato de Dorian Gray quanto a degradação pessoal de Rodrigo Cambará apenas são possíveis mediante a comparação com os retratos; em Dorian a transformação do quadro é visível, apesar de ser algo constatado apenas por ele e por Basil Hallward, apesar de ser notória a sua metamorfose moral perante a sociedade inglesa. Já o retrato de Rodrigo não se transforma a olhos vistos, sua transformação decorre de um desvio, sobretudo da moral e da vaidade, e nesse sentido o retrato figura como um lembrete de um tempo em que o modelo se encontrava cheio de planos para o futuro, bem como repleto de anseios altruístas, os quais aos poucos vão cedendo espaço para a ambição e a cobiça do poder com o apoio dos chefes políticos locais. Suas crises de consciência geralmente ocorrem diante do retrato, daí o seu grau de importância. Assim,

o artista pode ser considerado essencial para o plano narrativo do texto. Sua decisão de criar a obra de arte parte dele mesmo e não de uma influência exterior.

Dessa forma, em dados gerais, nossa ideia aqui desenvolvida se definiu com a possibilidade de verificar correspondências entre a obra do romancista gaúcho e a do escritor irlandês, podendo ser extraídas, ao longo de *O retrato* e *O retrato de Dorian Gray*, características temáticas profundamente inerentes aos dois textos, principalmente sob o âmbito das que acima foram citadas: o retrato em si, motivo principal dos dois romances, o artista do retrato a figurar em ambos, a personalidade do dândi e sua característica de se metamorfosear ao longo das obras, além, obviamente, da relação que é tecida entre a literatura e a pintura.

Vemos, além disso, que tais características não se manifestam de maneira aleatória no bojo dos textos, e sim de maneira sistemática por serem fatores que se interligam contribuindo para uma harmonia total, isso ocorrendo por uma evidente preocupação com a estética (do texto e da arte) e com a própria arte. Portanto, a obra de arte, o artista e o modelo são elementos a trabalhar constantemente em conjunto na medida em que um depende do outro como sistema artístico, apesar da ocultação do artista pelos romancistas após o término dos retratos, restando, ao longo da trama, apenas a obra. Como vimos, tal teoria da obra de arte em detrimento do próprio artista já se faz presente no prefácio de Wilde a *O retrato de Dorian Gray*, no qual o objetivo da arte é ofuscar o artista em prol da beleza produzida por ele. Pelo que observamos em *O retrato*, Erico Verissimo parece seguir a mesma trilha narrativa ao fazer com que apenas a obra de arte prevaleça ao fim de *O tempo e o vento*. Como um reflexo do tempo em que foi pintado, o retrato persiste na obra de Verissimo exatamente como ele próprio coloca pela voz de Don Pepe, o qual enfatiza o dom de profecia da obra de arte. Sendo profético, o retrato possui poderes para decidir sobre a vida de seu modelo, além de dar indícios de

um caminho que, trilhado da maneira como foi, daria exatamente onde deu. Tautologias à parte, o que queremos dizer é que a vida desregrada, sob o ponto de vista de Wilde e de Verissimo, não leva a um caminho que se perpetua por meio de boas ações, bem como de uma personalidade a ser reconhecida ao longo do tempo.

Sob esse mesmo aspecto podemos ressaltar, a propósito do próprio título do presente livro, a vaidade como ponto de partida para todos os acontecimentos que se fazem presentes nos romances estudados, pois ela é o combustível a acender os interesses frívolos de Dorian Gray e de Rodrigo Cambará, tornando-os legítimos dândis. A vaidade é também uma das características presentes nos retratos, uma vez que a própria juventude é vaidosa; no entanto, ela se extingue na maturidade, o que não ocorre nesse caso, pois ela persiste na maturidade e se contrapõe ao tédio, criando um balanço a permear as ações dos protagonistas. Dessa maneira, sempre que o tédio se manifesta, as ações capazes de extingui-lo serão geradas por um súbito desejo de novidade, findo o qual as personagens voltam a experimentar uma sensação de vazio. Dorian, de maneira um pouco mais sofisticada que Rodrigo, busca sensações novas dentro do ilícito e do que é réprobo para a sociedade, enquanto o jovem médico busca suprimir seu tédio por meio das constantes aventuras extraconjugais e dos gastos excessivos com vinhos, perfumes e roupas em uma sociedade desacostumada com os hábitos europeus, os quais são inutilmente resgatados por Rodrigo, já que não encontra eco em sua pregação pela modernidade em sua cidade natal.

Está, assim, estabelecida a conexão entre a obra de Wilde e Verissimo, com base na constatação das mesmas características temáticas usadas em *O retrato de Dorian Gray* e *O retrato*. Pelos tópicos observados e analisados, percebemos que as leituras de Wilde feitas pelo romancista brasileiro em sua juventude fizeram-no trilhar, em parte, o caminho de um dos maiores escritores da língua inglesa do ponto de vista da estética e da relação entre a literatura

e a pintura. Além disso, nunca é demais frisar que a produção wildeana em prosa, verso e drama fez adeptos em vários lugares do mundo, especialmente no Brasil, país que teve o Rio de Janeiro como o símbolo da *belle-époque* europeia sob todos os aspectos, e Wilde é um dos símbolos dessa época. Há que se frisar, ainda, que Erico Verissimo constitui um caso aparentemente à parte de todo esse movimento por sua vivência apenas no Rio Grande do Sul e nos Estados Unidos por algum tempo, portanto sua relação com os escritores de língua inglesa vem exatamente de seu autodidatismo ao fazer as leituras dos autores mais expressivos dessa língua.

## Referências

- ACKROYD, P. *Introduction to The picture of Dorian Gray*. London: Penguin, 1985.
- ACKROYD, P. *O testamento de Oscar Wilde*. Trad. Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- Apuleio, Lucio. *O Asno de Ouro*. Trad. Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.
- BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- BORDINI, M. G. (Org.). *Erico Verissimo: a liberdade de escrever - entrevistas sobre literatura e política*. Apresentação de Luís Fernando Verissimo. São Paulo: Globo, 1999.
- BORGES, J. L. *Curso de Literatura Inglesa: organização, pesquisa e notas de Martín Hadis*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BORIS, L. *Oscar Wilde: the Man, the Artist, the Martyr*. New York: New York Scribner's sons, 1938.
- CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 6.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.
- CAROLLO, C. L. (Org.). *Decadismo e Simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980. 2v.
- CARROL, N. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2001.
- CASTRO, S. *A revolução da palavra: origens e estrutura da literatura moderna*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- CHAVES, F. L. *O contador de histórias*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- CHAVES, F. L. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- CHAVES, F. L. *História e literatura*. 2.ed. Porto Alegre. Editora da Universidade, 1991.
- CHAVES, F. L. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

- CHIAPPINI, L. *Foco narrativo*. 10.ed. São Paulo: Ática, 2000.
- DUARTE JR., J. F. *O que é beleza*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ECO, U. *A obra aberta*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ELLMANN, R. *Oscar Wilde*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ERVINE, St. J. *Wilde: a present time appraisal*. London: George Allen, 1951.
- FARIA, G. L. *A presença de Oscar Wilde na Belle Époque literária brasileira*. São Paulo: Pannartz, 1988.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Helena Maria Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FRESNOT, D. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GATES, B. T. Monsters Of Self-Destruction. *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories* (Part 7, Chap. 6). Princeton: Princeton University Press, 1988. p.122-23. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/books/suicide/06g.html>>. Acesso em: 20 mar. 2004.
- GIDE, A. *Oscar Wilde*. 2.ed. Paris: Mercure, 1910.
- GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GONZAGA, S. *Erico Verissimo*. Porto alegre: IEL, 1986.
- HARRIS, F. *Oscar Wilde: sua vida e confissões*. Trad. Godofredo Rangel. São Paulo: Nacional, 1956.
- HELER, T. *The delights of terror: an aesthetics of the tale of terror*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- HOLLAND, M. *The Wilde Album*. New York: Henry Holt and Co, 1997.
- LESSING, G. E. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. (Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva). São Paulo: Iluminuras, 1998.

- LUCAS, F. *Do Barroco ao Moderno: ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- Magalhães, R. C. A pintura na literatura. *Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, n.2, p.69-88, 1997.
- MARTINS, W. *Literatura brasileira: o modernismo*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1969. 6v.
- MENDES, O. *Estética literária inglesa*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- NESTROVSKI, A. Influência. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- NITRINI, S. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- POE, E. A. The oval portrait. In: Poe, E. A. *The complete works of Edgar Alan Poe*. New York: Vintage Books, 1975. p.397-99.
- POMPERMAYER, M. J. *Erico Verissimo e o problema de Deus*. São Paulo: Loyola, 1968.
- PRAZ, M. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.
- RODRIGUES, A. M. et al. *Antologia da literatura brasileira: textos comentados*. São Paulo: Marco editorial, 1979. 2v.
- ROSENFELD, A. *Texto/Contexto*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973.
- ROSENFELD, D. L. *Do mal: para introduzir em filosofia o conceito de mal*. Trad. Marco A. Zingano. Porto Alegre: L&PM, 1988.
- SHELLEY, MARY. *Frankenstein*. Trad. Miécio Araújo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- SODRÉ, N. W. *Introdução à revolução brasileira*. 4.ed. São Paulo: LECH, 1978.
- SOURIAU, E. *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*. Trad. Margarita Nelken. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- STEVENSON, L. R. *O médico e o monstro*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001. (Coleção *A Obra-Prima de Cada Autor*).
- SURO, J. R. *Erico Verissimo: história e literatura*. Porto Alegre: DCL Editores, 1985.
- TELES, G. M. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.

- TRINGALI, D. *Escolas literárias*. São Paulo: Musa, 1994.
- VAN KAUWENBERGE, K. *The Ambivalence in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray and its relation to Postmodernism*. Master's Dissertation in Arts. Gent: Universiteit Gent Germaanse talen, 1996. Disponível em: <<http://oscarwilde.projectx2002.org/index.htm>>. Acesso em: 12 mai. 2015.
- VERISSIMO, E. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. São Paulo: Globo, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Fantoches e outros contos*. 14.ed. Porto Alegre: Globo, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O arquipélago I*. 18.ed. Porto Alegre: Globo, 1995b. (3º volume de *O tempo e o vento*).
- \_\_\_\_\_. *O arquipélago II*. 16.ed. Porto Alegre: Globo, 1995c. (3º volume de *O tempo e o vento*).
- \_\_\_\_\_. *O arquipélago III*. 17.ed. Porto Alegre: Globo, 1995a. (Conclusão de *O tempo e o vento*).
- \_\_\_\_\_. *O Continente I*. 31.ed. Porto Alegre: Globo, 1995d. (1º volume de *O tempo e o vento*).
- \_\_\_\_\_. *O Continente II*. 27.ed. Porto Alegre: Globo, 1995e. (1º volume de *O tempo e o vento*).
- \_\_\_\_\_. *O retrato I*. 22.ed. Porto Alegre: Globo, 1995f. (2º volume de *O tempo e o vento*).
- \_\_\_\_\_. *O retrato II*. 21.ed. Porto Alegre: Globo, 1995g. (2º volume de *O tempo e o vento*).
- \_\_\_\_\_. *Um certo Henrique Bertaso: artigos diversos*. 10.ed. Porto Alegre: Globo, 1995h.
- WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- WEISSTEIN, U. Literature and the visual arts. In: GIBALDI, J; BARRICELLI, J. P. *Interrelations of literature*. New York: Modern Language Association of America, 1982. p.251-277.
- WELLEK, R; AUSTIN, A. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1962.
- WILDE, O. Salomé. Trad. Dilermando Duarte Cox. In: Wilde, O. *As obras-primas de Oscar Wilde*. 3.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p.227-276.
- WILDE, O. O retrato de Dorian Gray. Trad. Eduardo Almeida Ornick. In: Wilde, O. *Os retratos de Oscar Wilde*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2002. p. 91-279.

### **Sobre o livro**

Formato	15cm x 21cm
Tipologia	Cambria
	English
	ElegaGarmnd BT
Papel	Sulfite 75 g

Os estudos de literatura comparada são quase sempre instigantes, tendo em mira que propõem uma compreensão especialmente alargada do fenômeno literário, ao lançar os tentáculos, por exemplo, em direção a literaturas de diferentes nações. O livro de Ivan Marcos Ribeiro, nesse sentido, é de inescapável interesse, pois busca iluminar relações entre dois ficcionistas – um brasileiro e outro irlandês –, suas respectivas obras (*O Retrato e O Retrato de Dorian Gray*), personagens (Rodrigo Cambará e Dorian Gray), temas e *topoi* (a pintura, o dandismo, o espelho, a metamorfose, o artista, a vaidade, a díade arte e vida e, finalmente, o *carpe diem*), ingredientes que mantêm, na ótica de determinados leitores, relações algo obscuras ou não tão óbvias entre os dois escritores.

*João Adalberto Campato Jr.*

Editora filiada à  
  
Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

  
Editora da Universidade  
Federal de Uberlândia  
[www.edufu.ufu.br](http://www.edufu.ufu.br)

ISBN 978-85-7078-431-5  
  
9 788570 784315